This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

BOWERING & Co
Booksellers & Binders
21 Cornwall St PLYMOUTH

1/1 9118 A.1

Margaret Roberts
With much love & very happy wish from
Beatrice.
Dec. 25th 1884.

ŒUVRES

DE

Sully Prudhomme

IV.

ŒUVRES

DE

Sully Prudhomme

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

PROSE

(1883)

L'EXPRESSION DANS LES BEAUX-ARTS

APPLICATION DE LA PSYCHOLOGIE A L'ÉTUDE DE L'ARTISTE
ET DES BEAUX-ARTS

PARIS

ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR

27-31, PASSAGE CHOISEUL, 27-31

M DCCC LXXXIII

19 DEC 1960
LIBRARY

A GEORGES GUÉROULT

MON CHER AMI,

CCEPTE, *je te prie, la dédicace de ce livre en souvenir des années que nous avons passées ensemble sur les bancs où nous nous préparions à l'École Polytechnique. Tu y es entré, je ne m'y suis pas présenté, mais nos carrières différentes ne nous ont pas séparés, car ton goût pour les sciences exactes n'a jamais compromis ton attachement aux lettres et aux arts.*

Bien au contraire, une double aptitude, que je t'envie, t'a permis de traduire l'important ouvrage d'Helmholtz, La Théorie physiologique de la Musique, *avec la compétence du savant et celle du musicien tout ensemble, et d'appliquer la rigueur scientifique à l'analyse des émotions esthétiques et de leurs causes. Tel est, en effet, le caractère très nouveau des études que tu as publiées dans la* Revue Philosophique *et dans la* Gazette des Beaux-Arts.

Ces études m'ont d'autant plus intéressé, que depuis longtemps je me préoccupais aussi des moyens d'asseoir la critique des arts sur quelque fondement rationnel qui en bannît autant que possible l'arbitraire. Je m'en voulais de subir aveuglément mes impressions et de ne rien faire pour établir mes préférences sur des principes, pour motiver les appréciations de mon goût par les jugements de ma raison. Les livres auxquels j'avais demandé des lumières sur l'esthétique ne m'avaient pas fourni celles que j'y cherchais. Dans les uns, le Beau, contemplé en soi, objet transcendant d'un concept absolu, affectait un caractère trop métaphysique pour satisfaire mon besoin de précision; dans les autres, considéré au contraire dans ce qu'il a de relatif, de variable avec le génie et la culture des divers peuples, il échappait encore, comme un Protée, aux prises de mon entendement. Je renonçai donc à en poursuivre la définition directe et je résolus d'en observer la conception dans l'âme de l'artiste. J'espérai, en examinant de près comment la sensibilité et l'intelligence collaborent à l'œuvre d'art, en démontant l'instrument qui crée le Beau, me renseigner sur la nature du Beau même. J'abordai donc l'esthétique par la psychologie. Aussi le vrai titre de cet essai serait-il : Psychologie de l'Artiste, *si, au lieu de m'en tenir à l'examen des aptitudes spéciales de l'artiste, j'avais eu la constance d'en suivre l'influence sur toutes ses facultés et ses passions.*

L'aptitude à comprendre l'expression des formes et à la rendre est une des plus importantes en lui. Je me suis particulièrement attaché à en étudier le jeu, à en apprécier la valeur. Cet ouvrage est donc surtout une théorie de l'expression dans les beaux-arts, et il emprunte ainsi son titre à sa

principale matière. Comme mon affaire propre est de versifier, je n'ai apporté, tu le penses bien, aucune ambition présomptueuse dans mes recherches. Je n'ai eu souci que de m'éclairer moi-même dans la mesure de mes forces. Si je fais part au public de ce travail insuffisant, c'est dans l'espoir que tout n'aura pas été vain dans mon effort, et que le peu de vrai que j'ai pu rencontrer ne sera pas entièrement perdu. J'ajoute, pour être sincère, qu'il nous est toujours difficile de mépriser assez nos productions, même les plus imparfaites, pour leur refuser la lumière et le contrôle de la publicité. Aussi bien le philosophe, dans cet ouvrage, quelle qu'en soit la fortune, ne risque pas beaucoup de faire tort au rimeur. Une pareille étude, abstraite et de forme austère, ne s'adresse qu'à fort peu de lecteurs. Le pire qu'il puisse arriver à ces pages, c'est de choir tout doucement dans l'ombre. Je leur devrai du moins l'occasion qu'elles m'auront procurée de te témoigner une fois de plus mon affection et ma grande estime pour tes travaux.

SULLY PRUDHOMME.

AVIS AU LECTEUR

Le lecteur peu soucieux d'entrer dans le détail aride de nos analyses, et qui ne tiendrait à connaître que les données fondamentales de notre théorie de l'expression, peut se borner à lire les chapitres II, V, VII, VIII, IX et XI du second livre, strictement nécessaires à l'intelligence du reste de l'ouvrage.

LIVRE PREMIER

LES SENS CHEZ L'ARTISTE

CHAPITRE PREMIER

APTITUDE SENSORIELLE DE L'ARTISTE. — DE LA NOTATION DANS LES DIFFÉRENTS ARTS.

AR les *beaux-arts* on entend seulement les arts plastiques, la musique, l'art du comédien; la chorégraphie. Bien qu'on dise l'art oratoire, l'art poétique, l'art d'écrire, on ne range pas parmi les beaux-arts l'éloquence, la poésie, la littérature en général. Cette distinction verbale n'est nullement fondée, car le beau caractérise également ces deux classes d'arts. Ce qui les différencie réellement, c'est que, dans l'éloquence et les lettres, les signes prédominants sont conventionnels; ils sont fournis par le langage, ce sont les mots, tandis que les formes, autre-

ment dit les groupes de sensations visuelles ou auditives créés par les autres arts constituent des signes expressifs sans convention. Nous ne nous occuperons, dans cette étude, que de l'artiste adonné aux beaux-arts ainsi définis.

Qu'est-ce donc qu'un pareil artiste? En quoi se distingue-t-il des autres hommes? Son caractère le plus manifeste, sinon le plus éminent, c'est d'abord une supériorité indépendante de l'intelligence et du cœur, à savoir la justesse et la finesse d'un sens qui prédomine en lui, la vue, par exemple, ou l'ouïe. Le sens est ici très distinct de son organe; l'un peut être excellent et l'autre imparfait chez le même homme. Ce contraste est fréquent : on peut être, en effet, bon musicien avec l'oreille dure, pourvu qu'on l'ait juste; on peut, fût-on myope, être peintre, pourvu qu'on ait le goût et le don de la couleur. Un homme n'est pas un artiste si, chez lui, aucun sens n'est particulièrement délicat, si certaines couleurs, certaines lignes, certains sons ne l'affectent pas comme des caresses ou des blessures; si, pour lui, les impressions n'ont point de nuances; en un mot, s'il n'est sensuel à quelque degré.

Nous usons du mot *sensuel* à dessein, pour bien marquer qu'un véritable artiste veut jouir des couleurs, des lignes, des notes pour elles-mêmes en tant que délectables aux sens; et alors même qu'il les emploie à exprimer les sentiments les plus sublimes, nous verrons qu'il ne les rend expressives qu'en exploitant la volupté physique qu'elles éveillent. Dans toute émotion née des arts,

même de l'ordre le plus élevé, c'est un état des sens qui détermine l'état moral; tel est le procédé de tout art.

Nous rappelons ici au lecteur, pour nous entendre avec lui sur le sens des mots, quelques définitions de termes usités en psychologie.

On sait qu'un nerf spécial aboutit à chacun de nos organes des sens. Il y a rencontre du nerf et d'un agent qui le modifie par vibration, pression, choc, température, action électrique, chimique, ou autre. Cette rencontre, première condition de nos relations avec le monde extérieur, est l'*impression*. L'effet immédiat de l'impression sur le nerf est de l'exciter. L'*excitation* peut se prolonger plus longtemps que l'impression; par exemple, le choc d'une pierre contre la peau est une impression presque instantanée, tandis que l'excitation causée par le choc dure, après qu'il a cessé, aussi longtemps que la meurtrissure.

Le nerf excité par l'impression entre dans un ébranlement moléculaire inconnu qui retentit dans le cerveau.

Le retentissement de l'excitation dans le cerveau détermine un phénomène nouveau, qui est la *sensation*.

Chez le musicien, l'oreille, on le sait, n'est satisfaite qu'autant qu'il existe entre les vibrations sonores qu'elle perçoit au même instant certaines proportions numériques simples; les sensations, suivant qu'elles sont agréables ou pénibles, indiquent donc d'une manière infaillible si ces proportions, d'ailleurs peu nombreuses, se trouvent ou non réalisées.

Il est devenu très probable que les plaisirs de l'œil procèdent aussi de rapports exacts entre les vibrations lumineuses : du moins l'analogie est bien forte, car s'il y a des accords justes, on reconnaît en peinture des assortiments justes de couleurs; l'œil du peintre souffre du rapprochement et de la fusion de certaines couleurs, comme l'oreille du musicien souffre des fausses notes, et l'hypothèse des vibrations en optique est de plus en plus admissible.

Ainsi une volupté atteste et vérifie un rapport; à cet égard, le monde vivant et le monde mécanique se contrôlent mutuellement.

Chaque phénomène optique ou acoustique relève donc à la fois des lois de la mécanique par les vibrations transmises, et des lois de la sensibilité par ses impressions sur l'être vivant. Il s'ensuit qu'un pareil phénomène est susceptible à la fois de deux notations distinctes, l'une pour l'artiste, l'autre pour le savant: la première consiste dans les témoignages agréables ou non de la vue ou de l'ouïe, l'autre dans les formules mathématiques des systèmes de vibrations lumineuses ou sonores.

Ces deux notations se correspondent : une oreille juste peut en effet servir d'appareil vérificateur des lois mécaniques de l'acoustique, et de même un œil bien organisé peut vérifier celles de l'optique. Aussi l'organisation de l'ouïe et de la vue est-elle d'une richesse et d'une complexité proportionnées à la délicatesse de leurs opérations, c'est-à-dire à la complication même des rapports mathématiques qu'ils vérifient spontanément. Grâce à la justesse

de ces sens, il y a un mathématicien automate, le plus souvent inconscient, dans chaque artiste. Ce qui fait l'harmoniste en musique, le coloriste en peinture, c'est une aptitude à résoudre par intuition et d'emblée les mêmes problèmes que le savant se charge de mettre en équation.

La plupart des hommes ne se doutent pas que ces problèmes existent et ne soupçonnent pas davantage chez l'artiste l'exceptionnelle perfection des sens qui les résolvent. Ils avouent de bonne grâce ne rien entendre à la notation scientifique des phénomènes de la vue et de l'ouïe, mais ils ne se résignent pas volontiers à confesser leur incompétence pour en percevoir la notation sensible, laquelle n'est pourtant perceptible qu'à l'élite des yeux et des oreilles. Cette assurance présomptueuse se remarque plus fréquemment encore au sujet de la peinture qu'au sujet de la musique. Le motif en est simple : la justesse de la couleur n'est point encore scientifiquement définie, ni aussi communément sentie que celle du son; il est naturel qu'elle soit plus discutable, et que, par suite, pour un juge incompétent, il y ait moins de péril à critiquer la peinture que la musique. Un littérateur ne se refuse guère à rendre compte d'un Salon, mais il se risque moins souvent, sans un peu d'oreille, à rendre compte d'un concert.

La musique est susceptible de notation, c'est-à-dire que les sons et leurs composés peuvent être exactement rappelés à l'imagination par des signes conventionnels de manière qu'une simple lecture éveille à l'état d'images,

dans le cerveau d'un musicien, les compositions d'un autre musicien; tandis que les arts plastiques n'ont aucune notation complète. Les œuvres de la peinture et de la sculpture ne comportent que des reproductions qui ne permettent jamais de se les représenter intégralement; celles de l'architecture peuvent seules être fixées à peu près entièrement par transposition et réduction, parce que les proportions y sont géométriques et mesurables, et qu'ainsi l'on peut, d'après des dessins cotés, les recomposer à leur échelle soit par la pensée, soit dans l'espace.

Mais ces différences entre la musique et les autres arts ne sont pas absolues, elles sont relatives aux limites de notre perception, qui ne sont pas les mêmes pour la vue que pour l'ouïe. La série des sons musicaux nous apparaît discontinue, de sorte que chaque note est distinguée nettement des notes précédentes et suivantes par des intervalles que ne remplit aucune progression nouvelle de hauteur; la gamme ne pourrait être figurée par les positions contiguës d'un point mobile sur une ligne; elle le serait plutôt par les enjambées d'un compas, plus ou moins ouvert, sur une droite. La série des couleurs nous apparaît au contraire continue, grâce aux passages appelés *nuances* qui relient par des gradations et des dégradations insensibles les couleurs les plus éloignées, de sorte que le prisme pourrait être figuré par les positions contiguës d'un point mobile sur une ligne. Or, on conçoit qu'on puisse discerner les stations successives d'une pointe de compas ouvert, et marquer chacune d'un signe

conventionnel et distinct; mais on ne peut discerner et marquer de signes distincts les positions contiguës d'un point mobile, deux points contigus étant indiscernables dans l'espace. La notation est possible dans le premier cas et ne l'est pas dans le second. Notre comparaison n'est pas rigoureuse et nous ne prétendons pas que la série des couleurs du prisme soit objectivement continue, mais elle est telle subjectivement, pour notre perception, ce qui seul nous importe ici. Les nuances étant en nombre infini et sans transposition possible dans aucun système de signes, rien ne peut suppléer dans l'imagination l'œuvre même du peintre et l'y représenter exactement : il en résulte que l'exécution est inhérente à cette œuvre, et, tandis qu'un musicien créateur se soucie peu d'être un virtuose, un peintre y tient essentiellement. En sculpture, la notation n'est pas absolument impossible, mais elle est toujours imparfaite; on ne peut fixer par des mesures géométriques que le polyèdre inscrit ou circonscrit aux contours; les coordonnées n'en déterminent que des points de repère. Aucun canon ne peut formuler les qualités de ligne qui dérivent du tempérament de l'artiste; un contour implique une suite de courbures dont les rayons sont en nombre infini et continûment variables. Une pareille ligne échappe à toute équation, du moins par les moyens d'analyse dont nous disposons, car pour quiconque a le sentiment de la solidarité universelle, la morphologie est soumise, même dans ses plus capricieux modèles, à une mathématique transcendante qui la lie à toutes les données du milieu où naissent

les formes. L'architecture se rapproche à plusieurs égards de la musique; grâce à sa dépendance immédiate de la pesanteur qui impose à ses figures une certaine symétrie autour de la verticale, elle trouve dans la géométrie sa notation; un édifice peut être exprimé par des cotes qui en fixant ses proportions déterminent presque toute sa beauté. L'œuvre de l'architecte est à celle du peintre et du sculpteur ce qu'un cristal est à une plante; l'état de nos connaissances nous permet de formuler géométriquement la morphologie des cristaux et ne nous permet pas de formuler celle des plantes; cette différence vient de nous, elle a son principe dans les bornes de nos facultés, non dans la nature des objets; l'art souverain qui donne au monde entier sa figure a sa notation probablement unique pour toutes les formes, car cet art n'est sans doute qu'une application de la loi même qui préside à l'évolution de tous les êtres.

Dans ce chapitre nous avons voulu seulement constater que l'artiste se distingue avant tout des autres hommes par une aptitude éminente à sentir les qualités agréables ou désagréables des sensations visuelles ou auditives, et signaler dans tous les arts la subordination intime de ces sensations à certaines lois démontrées dans les sciences exactes.

On ne saurait attendre de nous que nous exposions ces lois; elles sont du ressort de la physique et de la physiologie, et nous ne nous proposons d'étudier que la psychologie de l'artiste. C'est aux ouvrages spéciaux, tels que ceux de Helmholtz et de Chevreul, qu'il faut recourir

pour approfondir l'optique et l'acoustique au point de vue physiologique; nous ne pouvons qu'y renvoyer le lecteur.

CHAPITRE II

L'HARMONIE DES SENSATIONS. — LE TEMPÉRAMENT. — L'IDÉAL. — L'ORIGINALITÉ. — L'INVENTION ET LA COMPOSITION. — LE SUJET ET LE MOTIF. — L'IMAGINATION. — L'EXÉCUTION. — IMPORTANCE DES APTITUDES SENSORIELLES CHEZ L'ARTISTE.

ORSQUE les sensations qui sont les matériaux d'un art forment entre elles des composés agréables au sens affecté à cet art, on dit que ces composés sont *harmonieux*. Ce mot est applicable aux couleurs et aux lignes aussi bien qu'aux sons; il s'emploie dans tous les arts, parce que tous ont pour condition nécessaire, sinon suffisante, la justesse des rapports de leurs matériaux respectifs entre eux.

Dans une œuvre d'art, l'harmonie ainsi définie est donc une propriété à la fois mathématique et physiologique distincte de la propriété morale d'expression, encore qu'elle soit exploitée pour l'expression. Comme les lois de l'harmonie restent constantes, quel que soit le sujet traité par l'artiste, l'harmonie est en cela indépendante

du sujet traité, tout en concourant à lui donner une forme. Une œuvre peut être juste ou fausse par des raisons étrangères à la conception de cette œuvre dans l'esprit et dans le cœur. Toute production qui ne supporte pas cet examen préalable n'est pas œuvre d'art; c'est ce que veulent dire les artistes par ces mots qu'on leur entend souvent prononcer devant une œuvre manquée : « Ce n'est pas même mauvais, ça n'existe pas. » En effet, la première condition d'existence dans l'œuvre d'art n'est alors pas remplie; l'artiste y fait défaut, car un homme indifférent à l'accouplement de deux sons quelconques ou de deux couleurs quelconques, ou qui ne jouit pas d'une courbe en tant que ligne, pour qui enfin les mots *juste* et *faux* n'ont pas de signification nette, appliqués aux sensations seules, n'est pas un artiste.

Ainsi la première condition pour qu'un homme soit artiste, c'est qu'il possède au moins un sens excellent, sur la foi duquel il puisse contrôler et apprécier les rapports mathématiques des vibrations qui ébranlent ce nerf spécial, pour jouir de l'harmonie des sensations correspondant à ces vibrations.

Cette condition nécessaire n'est pas certainement suffisante : aucun artiste ne sent sa nature entièrement définie par la seule perfection de sa vue ou de son ouïe; cette qualité, purement passive, n'explique pas la faculté de créer qu'il doit posséder, sous peine de n'être qu'un dilettante. L'excellence d'un sens éveille en celui qui en est doué le besoin de procurer à ce sens des occasions de plaisir; et ce besoin provoque une recherche de sensa-

tions agréables qui incite à la création. Aussi les amateurs d'un art ont-ils tous essayé de produire, et beaucoup même s'y obstinent, malgré le peu de succès de leurs tentatives. Mais ce qui fait l'artiste, ce n'est pas le besoin de créer, c'en est la faculté. Examinons les antécédents et le développement de cette faculté.

L'aptitude organique à reconnaître les harmonies dans les sensations et à en jouir prédispose l'attention à s'y fixer; c'est cette aptitude qui fait écouter et regarder là où sans elle on n'eût fait qu'entendre et voir, mais elle n'est pas en cela créatrice. Un enfant né musicien prête l'oreille à un accord plutôt qu'à un bruit; son esprit est attentif avant d'être inventif; l'invention exige plus que de l'attention, elle nécessite l'intention, l'acte volontaire du choix. Parmi toutes les combinaisons de sensations dont un artiste apprécie la justesse en vertu de l'aptitude organique qui lui est commune avec tous les autres artistes de son espèce, il en est qui lui sont particulièrement agréables et chères, parce qu'elles correspondent à ce qu'on nomme son *tempérament*. Le tempérament d'un artiste c'est sa nature même, physique et morale, dans toute sa complexité, en tant qu'elle détermine son choix entre toutes les combinaisons harmonieuses des sensations propres à son art.

Le tempérament d'un artiste étant sa nature même, physique et morale, qui devient le principe de toutes ses préférences en art, c'est son tempérament qui lui fournit ce qu'on appelle son *idéal;* car un idéal n'est rien autre que le terme abstrait nécessaire à toute comparaison, en

art comme en toute autre chose; de sorte qu'il suffit de faire un choix pour affirmer par là, bon gré mal gré, qu'on a un idéal. Il est aisé d'établir ce fait en examinant ce que c'est que préférer une chose à une autre. C'est, après les avoir toutes deux comparées entre elles, constater que l'une s'accorde mieux que l'autre avec notre aptitude à jouir de ces choses, aptitude sur laquelle nous mesurons leur valeur pour nous. Cette aptitude (ou prédisposition, ou penchant, ou goût, comme on voudra l'appeler) sollicite naturellement l'esprit à concevoir ce qui la satisfait le mieux; et c'est à ce type abstrait que nous rapportons les choses. En résumé, nous évaluons la qualité de chacune par cette qualité abstraite qui est notre idéal, et nous préférons celle des deux qui la possède à un plus haut point que l'autre. Le peintre le plus réaliste qui, en présence de deux objets quelconques, incline, si peu que ce soit, à copier l'un plutôt que l'autre, fait par cela seul profession d'idéal à quelque degré. Tout artiste a donc un idéal, parce qu'il n'y en a pas un seul à qui toutes les harmonies plaisent également.

Il est très important de remarquer que l'idéal d'un artiste est déterminé par son tempérament, sans y être pour cela toujours conforme; l'idéal peut être, en effet, déterminé par contraste avec le tempérament. On peut le constater chez beaucoup d'artistes dont les œuvres semblent contredire le tempérament, tandis qu'en réalité le contraste même des œuvres avec celui-ci l'atteste et l'accuse. C'est ainsi qu'on voit souvent les faibles sympathiser vivement avec la force et s'essayer à l'exprimer par

une sorte de jalouse admiration pour ce qui leur fait défaut. Les forts, de leur côté, se complaisent souvent dans l'expression de la tendresse par la grâce. La sympathie sexuelle paraît même être fondée sur un pareil contraste. L'idéal d'un artiste peut donc, bien que déterminé par son tempérament, exprimer, non ce qu'il est, mais ce qui lui manque, et ainsi le traduire par opposition. Nous verrons que le phénomène s'observe surtout chez certains acteurs.

Un artiste forme, ou plutôt dégage, peu à peu, son tempérament, à mesure que tout son être se développe et que, par les spectacles de toutes sortes, par la connaissance des œuvres du passé, par les leçons, il rencontre dans l'infinité des combinaisons harmonieuses celles qui s'accommodent le mieux à sa nature et en sont la plus exacte expression; il les fait siennes, il en compose pour ainsi dire son clavier. Cette sélection accuse de plus en plus l'individu dans ses œuvres, se continue aussi longtemps que dure la vie de l'artiste, et fonde ce qu'on nomme son *originalité*. Dès que le tempérament dégagé a suffisamment précisé l'idéal de l'artiste, il *invente* et *compose* avec une originalité croissante, jusqu'à ce qu'il ait épuisé son propre fonds. Alors il commence à se répéter, ou, ce qui est pis, à chercher du nouveau hors de son tempérament, ce qui ne produit que des œuvres étranges et sans vie.

L'invention consiste à provoquer entre les sensations des rapprochements harmonieux qui ne sont pas tous donnés par la réalité perçue, et qui parfois même, comme

dans la musique, n'ont aucun similaire dans le monde extérieur. Cette invention ne fait rien de rien, elle ne crée ni les matériaux sensibles ni les lois qui en règlent l'harmonie; elle fait seulement de ces lois à ces matériaux des applications que n'offre pas actuellement la réalité ou que, du moins, elle n'offre pas entièrement. Par exemple, un peintre qui pose son chevalet devant un site, dans la campagne, n'invente ni le sol, ni les arbres, ni le ciel, mais, sciemment ou même à son insu, il cherche à sentir l'harmonie du modèle, et, comme il la sent avec son tempérament, il ne peut pas ne pas l'idéaliser (selon l'acception où nous avons pris ce mot), c'est-à-dire que, entre toutes les combinaisons de sensations qui constituent cette harmonie, il choisit inévitablement celles qu'il préfère et qui, par conséquent, sont le plus conformes à son idéal. On comprend qu'en présence d'un objet le champ de l'invention est d'autant moins étendu que l'idéal qu'on s'est fait est moins éloigné de cet objet. Il se peut même, dans le cas où le modèle a été choisi avec réflexion pour satisfaire au tempérament, que l'invention soit presque nulle. Mais elle n'est jamais nulle, elle peut seulement exiger très peu d'effort, car l'accommodation du modèle au tempérament n'en exige beaucoup que si l'un diffère beaucoup de l'autre. Les caractères que l'artiste choisit dans le modèle pour les mettre en relief sont ceux qui correspondent à ses passions, à ses aspirations ou à ses curiosités. Qu'il le veuille ou non, ce qui l'attache dans les objets, ce qui l'intéresse, c'est leur rapport à lui-même, les aspects qui le font vivre en quelque sorte

davantage, par sympathie ou par contraste. Sa copie, fût-elle la reproduction d'une chose inanimée, d'un ciel ou d'un rocher, devient anthropomorphe, et c'est ce qui la distingue si profondément d'une photographie, quand même il veut la faire exacte. Plus un réaliste, par exemple, veut être sincère et rendre ce qu'il voit, plus il fait d'anthropomorphisme à son insu, car il voit, non pas seulement avec sa rétine, mais bien avec son regard qui est tout plein de sa propre vie. Mais ce qu'il ajoute de soi au modèle est cependant peu sensible et peu remarqué, parce qu'en effet son idéal diffère peu du modèle qu'il a choisi. Pour faire saillir davantage son apport personnel, son idéal dans sa copie, il suffit de lui proposer pour modèle un objet que choisirait un peintre d'un tout autre tempérament, un peintre spiritualiste, par exemple; on surprendra tout de suite qu'il en a fait ressortir précisément les caractères que ce dernier eût le plus effacés, et avec toute l'intensité possible, aux dépens de tous les autres.

Si donc, au point de vue restreint des combinaisons harmonieuses, l'on entend par inventer en art ce que nous avons dit, l'artiste qui se croit le plus fidèle à la nature invente quoi qu'il en ait. Il est vrai que, chez le réaliste l'invention n'existe qu'au plus faible degré, parce que son idéal est voisin des objets qu'il représente. La moindre invention oblige l'artiste à *composer*. Pour un artiste, composer c'est établir, entre les sensations choisies, un rapport tel qu'il en résulte une harmonie totale appropriée le mieux possible à son tempérament et, par

suite, conforme le plus possible à son idéal. De même qu'il n'y a pas d'artiste qui n'invente, à quelque degré, de même il n'y en a aucun qui ne compose, bon gré mal gré, sciemment ou insciemment; car, si peu qu'il invente, ce peu n'est harmonieux que par un certain ordre. Parmi les groupes de sensations qui constituent un site, le paysagiste, par exemple, sent qu'il en est de plus agréables les uns que les autres, et qu'il importe davantage de faire ressortir; il fait acte d'invention en conférant l'*importance* à l'un d'eux et en éliminant les autres; mais cette interprétation de la réalité qu'il a sous les yeux entraîne la recherche d'un accord entre les données qu'il a choisies; ce paysan ferait mieux *comme tache* ici que là, cet arbre isolé est parasite ou bien il nuit *à l'effet*, c'est-à-dire à l'espèce d'harmonie totale qu'il s'agit d'obtenir. Tout ce travail d'arrangement des groupes qui se sollicitent et s'influencent les uns les autres est précisément la composition. Il existe entre toutes les parties de l'œuvre une solidarité qui est leur harmonie même, et qui s'impose comme un problème à l'artiste jusqu'à ce qu'il en ait trouvé tous les liens. Tant qu'il n'y a rien dans un site qui détermine un choix d'éléments se composant bien, il n'y a pas de *motif*.

Il résulte de tout ce qui précède qu'inventer dans un art déterminé, en musique, en peinture, en sculpture, en architecture, c'est avant tout découvrir des harmonies *exclusivement propres à cet art;* en un mot, c'est *penser dans cet art;* une idée musicale n'a rien de commun, en tant que musicale, avec sa propriété d'expression, toute

relative à l'état moral de l'auditeur, état moral qui peut varier d'un auditeur à un autre, selon les plus récents incidents de la vie de chacun; où l'un sentira l'expression d'un regret tendre, l'autre pourra sentir celle d'un espoir naissant, car, dans les sensations musicales, c'est surtout le mouvement qui est expressif; de sorte que deux émotions de l'âme très différentes, exprimées par deux vitesses de mouvement égales, pourront être suggérées par une même mélodie à deux auditeurs différents. Il y a de même des idées picturales, sculpturales, architecturales, tout à fait irréductibles les unes aux autres. Ces idées plastiques sont ce que les artistes appellent les *motifs*, qu'il faut bien se garder de confondre avec les *sujets*. Le sujet à traiter peut convenir à plusieurs arts différents; par exemple: une mère allaitant son enfant peut être représentée par un peintre ou par un sculpteur, mais cette donnée, dépourvue de toute forme sensible spéciale, ne devient *motif d'art* qu'à mesure qu'elle est *pensée* par un cerveau de peintre ou de sculpteur, et elle le sera tout différemment par l'un et par l'autre. Le sujet est donc ce qu'il s'agit précisément de traduire par le motif. Il n'y a donc pas de sujet beau en soi, la beauté du sujet est toute relative à l'art qui le traduira, et c'est en cela que la morale est absolument indifférente au *motif* d'art; la couleur du sang n'est nullement influencée par le mérite ou le démérite du meurtrier. Que la morale soit indifférente à l'art, c'est une autre question que nous réservons, mais, au point où nous en sommes de notre analyse, le rapport de la morale et de l'art est complètement indéterminé,

et, si nous l'arrêtions ici, nous devrions dire que ces deux termes sont étrangers l'un à l'autre.

L'excellence d'un sens, le tempérament, l'idéal qui en résulte, sollicitent la création de l'œuvre d'art, mais ces conditions ne suffisent pas encore à faire éclore l'œuvre. Il faut une aptitude de plus, celle qui permet au cerveau de faire exécuter par la main, sur la toile ou dans la glaise, les combinaisons harmonieuses qu'il imagine. Certes quand il ne manque à un homme que cette aptitude pour être appelé un artiste, on peut dire qu'il est bien digne de la posséder, mais on ne peut pourtant lui conférer le titre qui la suppose. Cette nuance est accusée dans le langage du monde, où, pour qualifier un homme doué de toutes les autres qualités qui font l'artiste, on lui applique ce mot pris adjectivement : on dit volontiers de lui qu'il est *très artiste*, sans oser dire qu'il est *un artiste*, voulant exprimer ainsi qu'on lui accorde tout de l'artiste excepté pourtant le brevet d'exercice. Nous allons voir toutefois qu'une pareille distinction n'est pas toujours applicable.

Toute œuvre d'art a pour but de nous émouvoir au moyen d'un certain composé de sensations; or il ne se produit aucune sensation en nous sans qu'il y ait impression, c'est-à-dire ébranlement communiqué à un nerf sensitif par l'action immédiate ou médiate d'un corps. Pour créer une œuvre d'art quelconque nous avons donc besoin d'emprunter au monde extérieur un matériel physique capable d'impressionner l'un de nos sens pour nous fournir les sensations élémentaires dont l'assem-

blage la constitue. Ce matériel consiste, pour le musicien, dans les divers instruments de musique; pour l'architecte, dans les divers matériaux de construction; pour le sculpteur dans la glaise, le marbre ou le bronze; pour le peintre dans la palette. L'œuvre d'art est rendue persistante, durable, soit, comme en musique et en architecture, par une notation qui survit à son exécution et permet de la renouveler quand elle a disparu, soit, comme en sculpture, en peinture et en architecture encore, par le choix de matières assez fixes pour impressionner le nerf optique d'une manière aussi constante que possible.

Un artiste est incomplet lorsque, étant doué pour inventer une œuvre d'art, il n'est pas apte à l'exécuter; mais l'aptitude à l'exécution est très différemment importante suivant les différents arts. Dans les arts susceptibles de notation, tels que la musique et l'architecture, l'œuvre notée est par cela même virtuellement créée avant d'être exécutée. Tout au début de ces arts on ne distinguait pas dans le musicien l'exécutant du compositeur, le constructeur était en même temps l'architecte; mais très vite, presque tout de suite en architecture, la notation dispensa de l'exécution les créateurs. En sculpture et en peinture, l'aptitude à l'exécution est essentielle; sans correspondance entre le cerveau et la main l'artiste ne peut être qu'un critique. Inversement un artiste est encore incomplet lorsque, étant doué pour exécuter une œuvre d'art, il n'est pas apte à l'inventer.

Dans les arts d'imitation, l'aptitude à l'exécution, tout essentielle qu'elle est, peut aisément se dépraver. La

grande habileté, *la patte*, côtoie un défaut des plus graves, le *chic*, qui consiste à substituer des habitudes de la main à la représentation réfléchie et consciencieuse des images formées dans le cerveau. Il se peut même qu'une certaine gaucherie, garantie de sincérité, soit préférable à la trop grande facilité d'exécution.

Nous venons de parler des images formées dans le cerveau. Ces images sont ici les souvenirs des sensations perçues, car l'artiste est toujours obligé, même quand il copie un modèle présent devant lui, d'en détacher de temps en temps son regard pour le reporter sur la matière, toile ou glaise, à laquelle il confie sa copie. Si courte que soit chacune de ces interruptions de l'impression, un souvenir se substitue aussitôt à la sensation et la reproduit plus ou moins exactement selon que la mémoire de l'artiste est plus ou moins fidèle. Ordinairement chaque artiste a une mémoire sûre des sensations propres à son art; le peintre se souvient exactement des couleurs et du dessin, le sculpteur des formes, le musicien des sons. Il est naturel que chacun d'eux, parmi toutes ses sensations, retienne mieux celles qui captivent davantage son attention parce qu'il en jouit davantage. Toutefois la fidélité de la mémoire n'est pas toujours proportionnelle à la perfection du sens exercé. Les images en effet relèvent d'une fonction spéciale, distincte du sens qui a fourni les sensations qu'elles représentent. Qu'on nous permette d'insister sur cette distinction importante.

Si un objet est posé dans ma main, j'éprouve une sensation de pesanteur, soit d'un kilogramme, et cette

sensation cesse aussitôt que je dépose le fardeau. Mais toute trace n'en a pas disparu en moi, le souvenir m'en reste, car je puis supporter un nouveau poids et le comparer au poids que je viens de supporter avec la même main. Ce souvenir n'est pas la sensation même affaiblie, car pour moi sentir le poids c'est uniquement sentir la résistance égale que j'y oppose; dire que cette sensation est affaiblie, c'est donc dire que je sens plus faible ma propre résistance; or, pour la sentir plus faible il faut que je résiste moins, c'est-à-dire que j'aie moins de pesanteur à détruire. Il en résulte que la sensation affaiblie d'un poids est tout simplement la sensation actuelle d'un poids moindre. Si donc le souvenir d'un poids en était la sensation affaiblie, il serait la sensation actuelle d'un moindre poids; se rappeler un kilogramme, ce serait, par exemple, sentir actuellement un milligramme; mais comment un milligramme présent représenterait-il un kilogramme passé? Rien de plus contraire à la vraisemblance et au témoignage même de l'expérience. On peut mettre mieux encore en évidence l'inexactitude de cette hypothèse. Lorsqu'en soutenant un certain poids je le compare en même temps dans ma pensée à l'unité de poids, au gramme, pour l'apprécier, ma conscience m'atteste que ma sensation du premier poids implique un effort de ma part, tandis que mon souvenir net du second n'en implique pas un, ou du moins, si l'on prétend qu'un souvenir de poids est un effort naissant, cet effort étant moindre qu'un gramme ne pourrait me permettre une appréciation approximative du nombre de

grammes contenu dans le poids évalué. Il faut donc admettre que le souvenir de la pesanteur diffère en nature de la sensation de pesanteur. Il est certain toutefois que la pesanteur passée a laissé quelque chose de soi dans le sujet qui s'en souvient, sinon le souvenir, n'ayant rien de commun avec elle, ne saurait d'aucune façon la représenter. Ce qu'elle nous laisse de soi est quelque chose qui exige une dénomination spéciale, c'est ce qu'on nomme son *image*. Cette image participe et diffère à la fois de la sensation; elle en participe pour nous la représenter, elle en diffère puisqu'elle n'implique plus effort. On se demande, il est vrai, en quoi l'image d'un poids peut différer de ce poids, car si cette image n'a rien de pesant, par quels caractères représentera-t-elle la sensation passée de pesanteur? On pourrait au même titre demander comment l'idée de la résistance peut différer de la résistance même; comment une qualité quelconque abstraite par l'esprit d'un objet concret peut être conçue hors de cet objet et prendre ainsi une existence hors du monde sensible dans l'intelligence. De ce que nous ne sommes pas en état de résoudre cette difficulté, il ne s'ensuit pas que nous puissions la trancher en niant l'existence de l'idée, puisque assurément il y a des idées abstraites; nous ne pouvons pas davantage nier, contre l'observation intime, qu'il y ait des images distinctes des sensations qu'elles représentent et dont elles sont les souvenirs. Dénaturer les faits observés pour en faciliter l'explication est plus fâcheux que de les laisser inexpliqués.

Je viens de me brûler le doigt, l'impression de la chaleur sur le nerf sensitif a été très courte, car j'ai tout de suite retiré mon doigt, mais l'excitation causée par l'impression persiste et détermine une sensation très douloureuse, puis peu à peu la vivacité de la douleur diminue avec l'excitation même, enfin je ne sens plus de douleur, mais le souvenir m'en reste. Dans ce cas comme dans le précédent, le souvenir n'est pas la sensation même affaiblie, car, en tant qu'il y a brûlure, si faible soit-elle, il n'y a pas souvenir. Le souvenir d'une forte brûlure n'est pas plus une faible brûlure, que le souvenir d'un kilogramme n'est un milligramme. Comment le peu d'intensité de la sensation affaiblie représenterait-elle la grande intensité de la sensation passée? A quoi reconnaîtrions-nous la sensation passée dans la sensation présente? Encore une fois, simplifier à ce point l'explication du souvenir c'est en méconnaître les caractères.

Ce qui est vrai du souvenir de la résistance ou de la température, l'est du souvenir de toutes les autres sensations, des plaisirs et des douleurs, des joies et des peines. Il faut les imaginer pour s'en souvenir; le souvenir n'en est pas la trace affaiblie, il en est l'image, et nous ne savons rien encore de la nature psychique des images.

Nous ne nous proposons ici que d'établir l'existence de l'imagination, c'est-à-dire d'une aptitude mentale à reproduire toute sensation sous une forme spéciale distincte de la sensation même. Si nous voulions faire une théorie de la mémoire, il nous resterait à expliquer comment une sensation conservée par son image est *reconnue* et *datée*

par l'esprit dans cette image. Nous n'abordons pas ce difficile problème, qui fort heureusement ne touche pas à notre objet.

Le mot *imagination,* dans son acception la plus usuelle, ne signifie pas seulement ce pouvoir passif de garder en nous, à l'état de souvenir, les traces des sensations; il désigne surtout la faculté active de combiner les éléments fournis par les souvenirs et d'en composer arbitrairement des images nouvelles. Cette faculté est d'une extrême importance dans les arts, c'est par elle que l'artiste est vraiment créateur. On conçoit difficilement un artiste de génie sans imagination.

Ce qui distingue les artistes les uns des autres, c'est moins l'inégalité en eux de la double aptitude sensorielle à percevoir les harmonies et à exécuter, que la différence de leurs tempéraments. La constitution organique de l'aptitude de l'ouïe ou de la vue leur est commune à tous, car les lois de l'acoustique et de l'optique sont constantes; et, dans une même race, sous un même climat, l'organe est constitué de la même manière pour percevoir les rapports de vibrations; il est vrai, toutefois, que d'un individu à un autre, l'oreille et l'œil sont plus ou moins justes; mais ces variations, entre artistes dignes de ce nom, sont comprises dans des limites assez étroites, et sont, dans tous les cas, beaucoup plus restreintes que celles des tempéraments. C'est, par suite, l'idéal qui est sujet chez les artistes aux plus grandes différences. Quant à l'exécution, nous avons signalé l'écueil de l'adresse et comment la maladresse peut être rachetée, dans une certaine

mesure, par une interprétation plus scrupuleuse du modèle. C'est donc, en somme, dans les tempéraments qu'il faut chercher les caractères les plus distinctifs des talents.

De tous les artistes le comédien est celui qui se mêle le plus fatalement à sa création. Il fait cependant tout ce qu'il faut pour s'y faire oublier, car, d'une part, il emprunte ses types au monde extérieur par l'intermédiaire du poète, et il se grime et se contrefait conformément aux modèles, de sorte que son jeu semble d'autant plus naturel qu'il est moins lui-même. Mais, si profondément qu'il modifie sa physionomie propre, il ne peut composer son personnage qu'avec son propre corps, sa propre voix, et son propre tempérament moral; or cette matière de ses créations n'est pas entièrement variable au gré de l'artiste; ses métamorphoses trouvent des limites constantes et un fond immuable dans sa nature même qui reste inaliénable, comme l'argile, qui, malgré sa plasticité indéfinie, conserve néanmoins sa couleur et son poids. Un acteur n'est jamais si différent de sa propre personne qu'un spectateur exercé ne le reconnaisse, sinon à son masque, du moins à son jeu. Eh bien! tout autre artiste, musicien, peintre, sculpteur, architecte, se mêle aussi malgré soi à son œuvre, si différent de soi qu'il ait choisi son modèle; on l'y reconnaît à son jeu qui est son tempérament même en activité pour produire. Seulement, au lieu d'engager sa personne extérieure, son corps, dans son œuvre, comme le comédien, il n'y engage que sa personne intérieure, son âme, et, parce qu'il n'y trans-

porte pas sa chair et ses traits, il y est moins directement ostensible.

Les observations qui précèdent apportent un nouveau tribut à notre première définition de l'artiste, qui devient la suivante, jusqu'à nouvel apport de l'analyse.

Pour être artiste, un homme doit :

1° Posséder un sens excellent, sur la foi duquel il puisse apprécier et contrôler les rapports mathématiques des vibrations qui ébranlent le nerf spécial affecté à ce sens, pour jouir de l'harmonie des sensations correspondantes;

2° Être apte à choisir, composer et réaliser (ou noter) les combinaisons harmonieuses les plus conformes à son idéal prescrit par son tempérament.

Cette définition est encore loin d'être complète; aucun artiste, même le plus attaché aux qualités purement sensibles de la forme, ne s'en contenterait. En effet, nous n'avons encore considéré la forme que comme une résultante voluptueuse de sensations physiques, résultante qui s'obtient, il est vrai, par une aptitude rare et une étude profonde, mais dénuée encore d'une propriété essentielle à la plupart des œuvres d'art. Nous voulons parler de la propriété de représenter des objets du monde extérieur et d'exprimer, par leurs principaux caractères plastiques, la force invisible qui les anime et qui communique cette animation à notre sensibilité.

Nous avons, jusqu'à présent, dégagé seulement de tous les arts ce qu'ils ont de commun, l'harmonie des sensations afférentes à chacun; jusque-là ils sont tous ana-

logues à la musique, qui ne représente aucun objet extérieur; ainsi un tapis, une volute sont des composés harmonieux dont l'impression sur la vue est comparable à celle des accords sur l'ouïe; on ne leur demande aucune ressemblance avec quelque objet réel et nommé, si ce n'est avec le tempérament de l'artiste qui les crée. De ce que ces composés ne sont pas représentatifs, il ne faudrait pas conclure qu'ils ne sont pas expressifs. Ils le sont par cela seul qu'ils expriment le tempérament de l'artiste, son idéal; au lieu d'exprimer la force intime et invisible d'un être extérieur choisi pour modèle, ils expriment dans toutes ses énergies l'activité qui constitue la vie intérieure de l'artiste lui-même. L'œuvre d'un artiste implique fatalement son reflet moral; elle l'implique même uniquement dans le cas où elle ne représente absolument rien de réel pris hors de lui; dans le cas où il y a eu modèle, elle est à la fois et indivisément la reproduction de celui-ci et le reflet moral de l'artiste. Mais au point de vue où nous en sommes, il n'y a d'exprimé par l'œuvre que le tempérament de l'artiste, sans alliage d'aucune autre expression. Comme il n'y a pas d'artiste qui exclue de son œuvre la représentation et l'expression du monde extérieur, que tous au contraire admettent l'une et l'autre à des degrés différents, notre définition exige un complément.

Avant de déterminer ce qu'il y manque encore, nous ne saurions trop insister sur l'importance des qualités qui y sont spécifiées déjà pour constituer un artiste. Ces qualités sont si essentielles que, malgré leur insuffisance, celui

qui les possède est bien plus voisin d'en être un que l'homme qui, manquant de celles-là, en a d'autres d'un ordre beaucoup plus élevé; cet homme pourra être plein d'imagination et d'intelligence, mais tout ce qu'il introduira dans son œuvre d'inspiration poétique et d'invention n'y suppléera pas ce qui fait proprement la pensée picturale, sculpturale, musicale, etc., telle que nous l'avons définie; il est un poète fourvoyé dans les arts.

Le cas est si fréquent qu'une pareille assertion trouve, même parmi les artistes, de nombreux contradicteurs. C'est en effet une condamnation qui atteindrait un bon tiers au moins d'entre eux, ceux qui précisément captivent le grand public par l'intérêt dramatique de leurs compositions, par l'épisode qui en est le sujet. Il est certainement désirable, exigible même, que le sujet soit aussi attrayant que possible, pourvu qu'il convienne à l'art où il est traité, c'est-à-dire qu'il puisse être pensé dans cet art et lui fournir par conséquent des motifs; mais comme le plus grand nombre n'est pas doué pour penser dans un art, il s'empare tout de suite de ce qu'il y trouve à sa portée et s'y attache avec jalousie. Étudions de près ce phénomène; il est des plus curieux et des plus significatifs.

C'est un préjugé très répandu qu'en art la foule est le tribunal souverain, puisque l'artiste demande à la renommée la consécration de son talent. L'artiste est bien obligé de s'adresser au public pour y faire appel aux hommes compétents qui s'y trouvent dispersés; c'est ce jury spécial, composé de ses pairs (sinon par l'exécution, du

moins par le goût), qu'il convoque dans les musées, les concerts et les théâtres lyriques. C'est à lui et non au suffrage universel qu'il entend soumettre son œuvre. Le suffrage de tous convient où tous ont des droits, comme en politique, où il suffit d'exister pour en avoir plus ou moins; mais en art on peut n'en avoir aucun; le droit n'y dérive que d'une aptitude qui n'est point générale.

Le gros du public n'admet pas que chaque art ait son esthétique particulière, c'est-à-dire un beau qui lui soit propre, irréductible à aucune notion abstraite et universelle de beauté; il ne l'admet pas, précisément parce qu'il est dénué de l'aptitude spéciale qui rend chaque art intelligible. Le dédain de la sensation, de l'*élément matériel* de chaque art, au profit d'un idéal supérieur à tous et applicable à tous, est l'indice certain d'un tempérament qui n'est approprié à aucun. Mais comme tous les hommes ont des yeux et des oreilles, ils se croient tous appelés à l'intelligence des arts, et cette méprise est assez naturelle.

Les divers arts, en effet, ont tous une propriété commune qui est l'expression, que nous étudierons soigneusement plus loin, fondée sur une correspondance entre les mouvements de l'âme et les ébranlements nerveux, entre la vivacité des passions et celle des sensations. Or, les sensations d'espèces différentes, celles de la vue et de l'ouïe, peuvent néanmoins exprimer une même passion. Une couleur, une ligne, un son peuvent affecter l'âme d'un même sentiment doux ou violent. Ainsi tel paysage, telle statue, telle mélodie causeront au public une même impression morale, et l'écrivain qui s'en fait l'interprète

auprès de lui la traduira par un seul et même mot, le mot douceur, par exemple, sans qu'il comprenne toujours pour cela, non plus que ses lecteurs, ce qui est proprement pictural, sculptural ou musical dans cette triple et commune expression. La note, la ligne, la couleur rient ou pleurent, sont tristes ou gaies également, mais chacune à leur manière, et ce n'est ni la joie ni la tristesse exprimées qui constituent le propre de la musique, de la sculpture, de la peinture; aussi n'est-ce jamais par leur propriété d'expression que les artistes différencient les arts, car cette propriété leur est commune et tend, au contraire, à les confondre, mais c'est par des caractères infiniment plus intimes et essentiels qu'ils sont seuls faits pour sentir.

Chaque art a donc son verbe particulier, intelligible seulement à ses adeptes et à ses initiés, et tous les arts ont un langage commun, intelligible à tout le monde. Ce langage commun se compose de certains moyens d'expression qui leur appartiennent à tous et qui permettent, jusqu'à un certain point, de les transposer les uns dans les autres; mais ce qu'ils ont d'équivalent est précisément ce qui les spécifie le moins, et cela seulement que la littérature peut traduire. Moins on est doué pour goûter la saveur propre d'un art; plus on le subordonne à l'idéal littéraire, plus on en accepte d'un écrivain l'interprétation. On nie alors la valeur esthétique de ce qui, dans cet art, reste intraduisible, et c'est pourtant cela même qui en est le beau particulier.

Quels sont donc ces moyens d'expression qui appar-

tiennent indifféremment à tous les arts et dont le public est surtout trappé? Indiquons-les seulement ici par une comparaison.

On peut comparer les arts et, par exemple, la peinture, la sculpture et la musique, à trois personnes racontant un même fait en trois langues différentes, l'anglais, l'allemand, l'italien, devant une quatrième qui ne sait que le français. Chacune, pour s'exprimer, parle et gesticule; l'assistant français, qui n'entend rien à ce qu'elles disent, devine pourtant très bien, au jeu de leur physionomie et à leurs mouvements, que la chose racontée est plus ou moins dramatique, triste ou plaisante. Il comprend donc seulement une partie de leurs moyens d'expression, celle que les narrateurs regardent comme la moins précise, comme un simple auxiliaire de leurs langages respectifs. En un mot, il ne comprend de leur récit que la mimique. S'il se fait leur interprète auprès d'un cercle de Français, il pourra bien apprendre à ceux-ci que ces trois étrangers sont gais ou tristes, il pourra répéter leurs gestes, leur accent même, et, pour peu qu'il soit comédien, se rendre plus intéressant qu'eux-mêmes par une interprétation spirituelle de leur mimique.

On conçoit enfin qu'il se rende d'autant plus intelligible qu'il se rendra plus anglais, allemand et italien par son habileté d'imitation et une connaissance plus complète des langues étrangères. Mais, quelque versé qu'il y soit, il ne trompera jamais un Anglais, un Allemand et un Italien, et il ne pourra se flatter d'avoir eu l'intelligence entière, adéquate, du récit primitif dans toutes ses

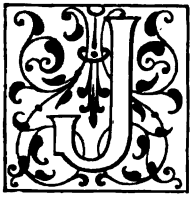
nuances. Eh bien! le gros du public, et, trop souvent, l'écrivain qui fait pour lui la critique des œuvres d'art, ne comprennent des arts que leur commune mimique. De ce qu'elle en est émue (quand toutefois le sujet s'y prête), la foule conclut qu'elle est compétente pour juger l'ouvrage dont cette mimique n'est que le moindre moyen d'expression. Le public est fort enclin à traiter de matérialistes ou d'incompris ridicules de savants maîtres pour qui la sensation a des harmonies d'une mathématique puissante, que l'oreille ou l'œil du vulgaire ne peut pas même percevoir, bien loin de savoir les interpréter. Sans prétendre le moins du monde, comme on le verra dans la suite, que les harmonies purement sensuelles constituent l'unique objet des arts, nous croyons toutefois qu'il n'y a pas d'artiste sans une aptitude spéciale à en jouir; c'est tout ce que nous avons voulu mettre en évidence jusqu'ici.

LIVRE II

THÉORIE GÉNÉRALE DE L'EXPRESSION

CHAPITRE PREMIER

SENS DU MOT « NATURE » DANS LES ARTS. — CE QUE LES DIFFÉRENTS ARTS EMPRUNTENT A LA NATURE.



USQU'A présent nous n'avons considéré dans les perceptions sensibles que leur propriété de plaire ou de déplaire, leur caractère purement affectif exploité par l'artiste pour satisfaire et manifester son tempérament. A ce point de vue, ces perceptions se divisent pour lui en harmonieuses, discordantes ou simplement indifférentes.

Nous ne pouvons pousser plus loin notre examen sans rencontrer tout de suite une catégorie de la plus grande importance dans les perceptions sensibles. La plupart des sensations, en effet, nous l'avons fait remarquer au début de cette étude, se combinent indépendamment de notre volonté et s'imposent à notre perception par groupes spontanément formés. Ces groupes tiennent des causes extérieures qui les déterminent en nous leurs

divers principes d'unité, nommés : forces, vie, esprit, âme, etc. Ces principes sont placés hors de nous, latents pour nous, mais nous sont révélés par les perceptions sensibles qu'ils font naître, c'est-à-dire par leur aspect, par leurs formes, grâce à la propriété qu'ont celles-ci de manifester dans une certaine mesure l'intime activité des êtres qui les revêtent, ainsi que nous l'expliquerons plus loin. Or, c'est à ces formes spontanées qui constituent un continuel spectacle pour nous, que la plupart des arts, les arts d'imitation, empruntent tout ce qu'ils représentent. En résumé, c'est *la Nature* qui fournit à *l'Art* ses motifs. Le mot *nature* est pris dans des acceptions si diverses qu'il n'est pas inutile de rappeler ici les principales pour en bien séparer celle où l'emploient les artistes.

Dans la pensée des savants, la Nature n'est qu'une personnification fictive, toute verbale, du système des lois qui régissent les phénomènes, et n'implique aucune conception métaphysique de leur substratum. Comme ils ne cherchent qu'à déterminer des rapports abstraits, ils éliminent de toutes les perceptions les éléments sensibles qui en font, au contraire, l'intérêt pour l'artiste. Ils tendent à formuler chaque espèce de sensations par les lois de l'impression, c'est-à-dire par la mécanique. Ils suppriment donc de leurs œuvres ce qui est le plus essentiel à celles de l'artiste. La nature, pour eux, est donc aussi éloignée que possible de ce qu'elle est pour l'artiste. Quant aux philosophes, s'ils sont panthéistes, la Nature pour eux est tout : cause et effets *(natura naturans, natura naturata de Spinoza)*; s'ils ne le sont pas, elle est

spécialement pour eux le monde phénoménal et ses lois, et ils la distinguent de l'être métaphysique conçu nécessaire pour la soutenir et l'expliquer. Dans ce langage, le terme *Nature* est opposé au terme *Dieu*. Les artistes spéculent peu ; ils n'entrent point dans ces considérations transcendantes. C'est surtout par la beauté du monde qu'ils sentent Dieu, quand ils sont déistes; aussi ne séparent-ils pas la Divinité de son œuvre; tout au contraire, ils font de l'une l'expression de l'autre. « C'est divin ! » et « c'est beau ! » sont synonymes sur les lèvres de l'artiste pour qualifier ce qu'il admire dans le monde. L'opposition de la Nature à Dieu est encore plus sensible dans les religions que dans les philosophies (le polythéisme excepté), et nous savons que, dans le christianisme, il s'établit un véritable antagonisme entre la chair et l'esprit, entre les instincts *naturels* et les fins *divines*.

Avant que la Renaissance eût réconcilié dans l'art les instincts et les aspirations, la beauté du corps et la sainteté de l'âme, la Nature et Dieu, le tempérament des artistes n'avait pu échapper à l'influence de l'ascétisme, si funeste à la forme. Les primitifs ont donc fait prévaloir l'expression morale sur la plastique. Toutefois, la couleur souffrait peu de cette influence, car ce n'est pas la richesse du sang qui donne aux chairs les tons les plus intéressants, et les costumes étaient peints avec un éclat plutôt cru qu'affaibli. On semblait ne pas observer la structure des animaux; on les représentait sans les avoir bien vus, sans les copier. Il serait assez difficile de définir ce que les artistes entendaient alors par la Nature.

Dans une acception vulgaire qui semble s'être accréditée surtout depuis Rousseau et les utopistes qui, à la fin du siècle dernier, ont protesté contre le rang exceptionnel que l'homme s'attribue sur la terre, puis avec Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand et tout le romantisme, la nature est opposée à la civilisation. Ce mot signifie tout ce qui ne porte pas la marque de la tyrannie humaine; c'est le monde considéré dans ses aspects et ses mœurs spontanés, tel qu'il apparaît quand la volonté de l'homme n'intervient pas pour les modifier, ou du moins tant que son action ne les a pas rendus méconnaissables. C'est donc le ciel, la campagne, la mer, avec leur faune et leur flore, quand la culture et l'industrie ne les ont pas atteintes ou ne les ont pas assez altérées pour y effacer toute trace de leur libre expansion primitive. Ce sont les puissances végétales ou animales contrastant sur la terre avec l'activité humaine, *l'état de nature* en toutes choses opposé aux institutions factices de la société.

Cette dernière signification du mot *nature* est certainement la plus voisine de celle que lui prêtent aujourd'hui les artistes, mais elle en diffère encore. Sans doute, si l'on considère l'importance que le paysage a pris dans les Salons depuis plusieurs années aux dépens de la peinture historique et symbolique, on ne peut méconnaître un besoin d'ingénuité, la prédominance d'un sentiment hostile au despotisme industriel et juridique exercé par l'homme sur son milieu terrestre. Le caractère même des artistes, leur humeur un peu sauvage, leur indomptable esprit d'indépendance, leur mépris de la convention

trahissent assurément, dans leur amour de la nature, une haine des complications sociales.

Mais, d'autre part, l'inclination au réalisme de toute provenance, c'est-à-dire à l'indifférence dans le choix du sujet, pourvu que le motif soit bien pictural; la propension à représenter les choses de la rue, les scènes d'intérieur, les épisodes familiers de la vie d'autrefois, où la variété et l'éclat des costumes fournissent au pinceau l'occasion de déployer toutes ses ressources; ces tendances d'un grand nombre de peintres de talent qui, en adoptant les sujets les moins naïfs, ne perdent pourtant jamais le souci de ce qu'ils appellent *la nature,* ne permettent pas de se méprendre sur le sens que prend ce mot dans l'esprit des artistes.

Ils entendent par *la nature* les formes qui leur sont offertes, toutes composées, par le monde extérieur, et qui fournissent à leur imagination, soit les matériaux épars dont ils composent eux-mêmes des formes de leur invention, soit, plus souvent, des modèles complets qu'ils copient avec une fidélité relative à leur tempérament pour l'expression de leur idéal.

La nature fournit aussi des sujets aux compositions du musicien, car les opéras, par exemple, expriment, au moyen de sons, le jeu des passions humaines, le lieu et le temps, à un certain degré, ce que la scène, enfin, emprunte elle-même à la nature; mais celle-ci ne fournit à la musique presque pas de motifs. Les motifs musicaux n'ont, en effet, qu'un rapport fort éloigné avec les bruits naturels, tels que le tonnerre, le gémissement du vent, la

plainte et les rumeurs de la mer, le murmure des ruisseaux. La musique n'imite ces bruits que rarement et par des sortes d'onomatopées peu fidèles; elle se propose, non de les reproduire, mais de les rappeler et d'en donner l'impression morale à l'auditeur; encore dans ces représentations les bruits sont-ils transformés en sons, selon des lois tout à fait étrangères au phénomène représenté. La voix humaine, en chantant, interprète les cris et les soupirs naturels sans prétendre non plus les représenter. L'architecture, dans ses lignes, ses proportions et ses décorations, ne reproduit pas davantage les formes du monde extérieur; elle n'en copie rien, mais elle s'en inspire pour composer ses types. L'imitation proprement dite, la représentation, est le propre de la peinture et de la sculpture. Ces derniers arts puisent non seulement leurs sujets, mais encore et surtout leurs motifs directement dans la nature; seuls ils y prennent des modèles.

Signalons ici en passant combien, dans les relations de l'œil et de l'oreille avec la nature, la vue a été plus favorisée que l'ouïe. La nature, en effet, ne produit guère que des bruits; les sons et les accords sont presque tous des composés de l'art. C'est rarement qu'on entend chanter un rossignol, et si la voix humaine peut avoir naturellement un beau timbre, son *chant* est toujours artificiel. Il suffit, au contraire, d'ouvrir les yeux devant la campagne, de promener le regard et de le lever, pour éprouver une volupté visuelle, pour peu qu'on y prête une attention d'artiste. Ainsi les vibrations acoustiques n'offrent que par exception des combinaisons harmo-

nieuses dans l'atmosphère, tandis que les vibrations optiques, qui impressionnent habituellement un œil bien organisé, le flattent presque toujours. De là vient qu'au peintre le monde visible apparaît tout entier harmonieux ; et s'il y fait des choix, ce n'est pas qu'il ait à y éviter des combinaisons fausses de couleurs ou à en corriger de telles, mais c'est que toutes les combinaisons justes n'y sont pas également intéressantes pour lui, c'est-à-dire également propres à satisfaire son tempérament et à exprimer son idéal. Le peintre ne sent presque jamais en défaut ce qu'il appelle la nature ; c'est pourquoi il en a le culte, et en pousse parfois l'idolâtrie jusqu'à en accepter toutes les impressions sans discernement. Toujours attrayante pour lui par l'harmonie des couleurs, elle lui fait parfois oublier qu'elle n'est pas toujours irréprochable dans ses lignes, qu'elle produit des monstres. Un pied-bot, fût-il représenté par Velasquez, et bien que toute sa forme soit en harmonie avec son infirmité même, n'offre pas au regard tous les genres de plaisir possibles ; il ne faut pas dénier à ceux qui ont besoin tout ensemble du charme des couleurs et du charme des lignes le droit de réclamer celui-ci et d'applaudir de préférence aux œuvres qui les leur donnent. Mais n'anticipons pas sur des questions que nous rencontrerons mieux posées plus tard et en leur lieu, quand nous aurons étudié le phénomène de l'expression des objets. Ce phénomène esthétique d'une profondeur et d'une délicatesse extrêmes, dont le rôle et la portée sont fort divers, selon les arts, et fort diversement sentis par les artistes, va nous obliger à des distinctions

nouvelles. Ce que nous avons dit jusqu'à présent de l'essence de l'artiste était applicable à tous. Mais du moment que, dans l'infinité des harmonies de toutes sortes, il apparaît des groupes spontanés qui s'imposent, sous le nom de *nature*, comme modèles à l'imagination de certains artistes, de la plupart même, pour les rendre imitateurs, dès lors une grande division se fait entre eux, et plusieurs subdivisions s'ensuivent aussi. Mais, avant tout, approfondissons un peu ce phénomène de l'expression qui est le principe de la classification des arts et des artistes.

Dans les premiers chapitres qui suivent, nous rappellerons au lecteur des notions qu'il possède assurément déjà; mais il est utile, pour l'intelligence de tout le reste, de présenter ces notions dans un certain ordre et surtout de bien fixer le vocabulaire qui les désigne, afin d'éviter toute confusion.

CHAPITRE II

L'ATTENTION, LA RÉFLEXION, LA CONSCIENCE. — LES PERCEPTIONS SENSIBLES.

ous sommes dans un état conscient, toutes les fois que nous nous sentons modifiés, mais nous sommes bien souvent modifiés sans le sentir, même quand nous avons provoqué volontairement la modification; c'est ainsi qu'il nous faut d'abord vouloir pour nous mettre en marche, et qu'ensuite nous marchons sans plus y songer, en pensant à autre chose ou en causant. On a conscience d'une odeur au moment où l'on pénètre dans l'air qu'elle imprègne; puis, quand on a quelque temps respiré cet air, on n'en a plus conscience. La couleur du tapis de notre table de travail continue à affecter la rétine longtemps après que nous ne voyons plus cette couleur, absorbés que nous sommes par la méditation. Tous les yeux ouverts ne voient pas; il y a une contemplation intérieure qui détourne à son profit l'attention employée jusqu'alors au

regard. La douleur même et le plaisir deviennent inconscients par une distraction subite ou progressive; ou plus exactement, la douleur et le plaisir, faute d'attention, cessent alors d'exister comme affectifs, toutes leurs autres conditions d'existence, soit physiques, soit physiologiques, étant d'ailleurs satisfaites.

Mais un état conscient n'est pas pour cela un état réfléchi, ce n'est qu'un état plus ou moins attentif; or, l'attention est si peu la réflexion, que, parfois, comme au théâtre, l'attention atteint son maximum en l'absence de toute réflexion. L'attention, loin de distinguer le sujet qui sent de l'objet senti, les laisse entièrement confondus; elle aliène le sujet à l'objet plutôt qu'elle ne l'en dégage, elle l'arrache à lui-même plutôt qu'elle ne le fait rentrer en lui-même; ce n'est jamais elle qui lui fait dire : *Moi*. Cette locution mentale n'est formulée que par la réflexion. L'homme qui réfléchit palpe en quelque sorte ce qui se passe en lui; il oppose par là ce qu'il opère à ce qu'il subit, ce qu'il apporte à ce qu'il reçoit, le sujet à l'objet, le rempart du moi au flux sans cesse envahissant du dehors.

La réflexion, cette conscience au second degré, est-elle la plus intime conscience? Y a-t-il une aperception immédiate interne qui atteindrait, non plus seulement ce que nous sentons, mais même ce que nous sommes? L'expérience répond négativement, car, s'il en était ainsi, la psychologie serait toute faite, et les mots : âme, esprit, sensibilité, intelligence, volonté, facultés, passions, etc., seraient plus significatifs qu'ils ne le sont.

Or, on tend de plus en plus à se défier de ce vocabulaire, on sacrifie aujourd'hui très volontiers l'acception métaphysique de ces mots, pour n'y voir plus que les rubriques utiles des divers groupes de phénomènes moraux. La classification ancienne est satisfaisante en psychologie; les phénomènes différents y ont bien des noms différents, mais le substratum, un et divers, supposé à ces phénomènes est si peu directement aperçu, qu'on en conteste aujourd'hui jusqu'à l'existence, au moins comme substance spéciale. Nous n'avons garde de toucher ici à une aussi grosse question. Nous nous contenterons de signaler ce qui nous est nécessaire, à savoir, que nous nous sentons agir de diverses manières, soit pour aller au devant des impressions, soit pour exploiter au dehors ce qu'elles nous apportent d'utile à notre conservation et à notre prospérité. Notre activité tombe, par ses actes, sinon par son principe, sous notre réflexion, car ses actes sont en grand nombre conscients; de sorte que les phénomènes dont nous sommes le sujet deviennent l'objet de notre pensée, objet intérieur dont le caractère est de n'être observable que par nous-même, tandis que les objets extérieurs sont observables par les autres comme par nous. Cette particularité a fait donner un nom spécial à l'aperception de nos actes par nous-même, on l'a appelé *sens intime*, ou plus communément *conscience;* la distinction est fondée, pourvu qu'on n'attribue pas pour objet à cette aperception le substratum inconnu de nos actes. Nous la conservons pour sa commodité, et nous appelons spécialement conscience ou

aperception interne la réflexion dirigée sur les propriétés de ce que, spontanément, nous plaçons sous le mot *moi*, de ce quelque chose d'actif, de passif, d'un et de permanent, sur lequel personne ne se méprend sans pouvoir le définir.

Tous les divers états conscients, résultant en nous de l'aperception externe et de l'aperception interne, sont les matériaux de toutes nos connaissances; nous y puisons tous nos documents sur nous-même et sur ce qui n'est pas nous. Ce sont ces données que, tout d'abord, notre esprit rencontre, et sur lesquelles il s'exerce avant de s'être formé aucun concept d'une réalité extérieure, et ce sont elles qui, d'abord, constituent pour lui toute la réalité; puis, spontanément ou par réflexion, il dégage plus ou moins exactement ce qui, dans cette réalité intérieure, le renseigne sur la réalité extérieure, située au delà. En un mot, le champ de la conscience, telle que nous l'avons définie, est notre unique champ d'observation; c'est seulement en réfléchissant sur ce qui s'y passe, que nous pouvons savoir quelque chose de l'univers.

Le monde extérieur se manifeste à nous par les perceptions dont il nous fournit les objets. Il nous importe de définir ce que nous appellerons les perceptions sensibles dans la suite de ce travail.

Quand, dans une chambre, nous nous réveillons d'un sommeil profond, toutes les impressions dont nous prenons peu à peu conscience font naître en nous des sensations toutes mêlées et confuses d'abord; puis l'esprit, de plus en plus attentif, en dégage, par autant de *perceptions*

distinctes, des groupes que nous reconnaissons et que nous nommons table, fauteuil, tableau, etc. La *perception* est la première mise en œuvre des sensations par l'esprit, c'en est une synthèse.

Ainsi, l'ensemble actuel de nos sensations de tous genres se divise dès que nous percevons, en groupes, en unités collectives.

Un arbre, par exemple, ne nous apparaît pas comme un chaos de lignes et de couleurs, indépendantes les unes des autres, mais au contraire comme un tout. Tant qu'aucun rapport commun n'est saisi entre des sensations, elles ne constituent pas une perception. Il en résulte qu'une même collection de sensations peut suggérer à l'esprit plusieurs perceptions différentes, selon le rapport commun qu'il considère entre elles. Par exemple, les tons variés d'un marbre coloré ne composent d'abord qu'une collection de sensations visuelles sans lien entre elles, sans unité qui en fasse une perception déterminée; mais l'imagination, selon l'ordre collectif qu'elle y crée, peut y déterminer et y voir toutes sortes de visages et de figures; aussitôt qu'elle change le rapport commun, le centre, pour ainsi dire, de la collection des lignes et des couleurs, elle provoque une transformation et une apparition nouvelle.

C'est ainsi que, dans les fleurs d'un papier de tenture, nous pouvons voir toutes sortes de configurations, dès que nous cessons volontairement d'y percevoir des fleurs, pour y chercher autre chose.

Quand nous ne groupons pas ainsi fictivement nos

sensations, il correspond à leurs unités collectives normales des unités extérieures qui sont les objets proprement dits, et qu'il nous faudra soigneusement définir, car nous sommes spontanément portés à les confondre avec les groupes mêmes de sensations, comme nous le verrons plus loin

Nous comprendrons aussi dans la dénomination générale de perception le souvenir, c'est-à-dire l'image que la perception nous laisse d'elle-même, quand l'objet ne communique plus directement avec les sens, et que l'excitation a cessé, car, à notre point de vue purement esthétique, le souvenir ne diffère pas de la perception directe; il lui est équivalent.

Nous ne pouvons atteindre et isoler, ni par l'expérience, ni par l'imagination, des sensations absolument simples. Le champ de notre conscience, à l'état normal, est peuplé, non de pures sensations, mais de perceptions plus ou moins composées. Même dans la condition la plus favorable, au réveil, pendant le premier moment où nos sensations ne sont pas encore coordonnées, nous ne pouvons les observer à part, nous n'en avons pas assez conscience, et, aussitôt que nous en prenons conscience, l'habitude les groupe déjà et les combine avant que nous ayons pu les considérer séparément. L'état d'un aveuglé-né qui aurait une première et unique sensation visuelle simple; l'état d'un sourd de naissance qui, pour la première fois, entendrait un son simple, nous est impossible à imaginer; l'habitude de grouper les sensations ou les éléments d'une même sensation nous empêche d'en

imaginer une sans quelque détermination dans l'espace et le temps, sans rapports donnés, intrinsèques ou extrinsèques. Quand nous voulons saisir dans sa simplicité la sensation d'une couleur, nous ne pouvons y parvenir d'aucune manière, car, d'une part, tout objet coloré s'offre avec une figure, et, d'autre part, nous en prêtons une malgré nous à la couleur imaginée, c'est-à-dire que, dans les deux cas, nous percevons dans la couleur des rapports de position, nous y introduisons de la perception. Il nous est de même interdit d'obtenir, par l'expérience ou l'imagination, un son absolument simple, car un son est toujours donné ou imaginé dans le temps, et par cela seul qu'il dure pour l'esprit, il implique de la perception.

Nous appellerons *perceptions sensibles,* dans les chapitres qui suivent, les groupes de sensations formant des perceptions distinctes, depuis les moins complexes qui sont presque des sensations simples, comme par exemple, la perception d'un son ou d'une couleur, jusqu'aux plus composées, comme la perception d'une plante ou d'un animal.

CHAPITRE III

INTÉRIEUR, EXTÉRIEUR, REPRÉSENTATION DE L'OBJET. — ANALYSE DE LA COMMUNICATION DU SUJET AVEC L'OBJET.

Le monde et notre esprit, c'est-à-dire l'objet de la perception et le sujet qui perçoit, sont mis en communication par des organes et des agents intermédiaires, qui font une chaîne continue dont il nous importe de distinguer tous les anneaux.

Remontons-les depuis le sujet jusqu'à l'objet. Soit donc une perception quelconque formée dans le sujet : à partir de cette perception, le plus proche organe qui ait servi à la déterminer est le cerveau, modifié d'une certaine manière; nous trouvons ensuite l'extrémité centrale des nerfs, qui lui ont transmis leur propre ébranlement, ébranlement déterminé lui-même par l'impression faite sur leur extrémité périphérique, épanouie dans les organes des sens. Nous voici arrivés à la périphérie du

sujet, à la limite qui sépare ses organes du monde ambiant.

Nous rencontrons alors l'agent excitatèur du nerf sensitif, agent qui n'est pas toujours l'objet même, et qu'il ne faut pas confondre avec lui. La communication du nerf avec l'objet est immédiate, s'ils entrent l'un et l'autre en contact, comme dans le cas du toucher, du goût, de l'odorat, et alors l'objet est lui-même l'agent excitateur du nerf; mais dans le cas de la vue et de l'ouïe, la communication du nerf avec l'objet n'est pas immédiate, elle s'opère par des milieux vibratoires, par l'air ou par l'agent hypothétique nommé l'éther. L'esprit, quand il rapporte spontanément une perception à son objet, fait abstraction du mode de communication; il commence même, comme chez les enfants, par ignorer l'existence des milieux vibratoires.

Les ondes de ces milieux nous conduisent à la périphérie de l'objet. C'est la surface de ce qu'on nomme le corps chez les êtres vivants, la matière en général. Cette surface, où s'effectue le contact des milieux vibratoires et de l'objet, constitue les *dehors* de l'objet, ou son *extérieur*, derrière lequel il y a tout le reste, tout ce qu'on nomme matière, force, esprit, vie, etc... et que nous nommerons le *fond* de l'objet ou son *intérieur*.

Nous voulons seulement, par ces deux mots dehors et fond, extérieur et intérieur, distinguer dans l'objet deux parties que l'expérience même nous oblige à y considérer séparément, quelle que puisse être d'ailleurs sa nature, dont nous ne savons rien ou presque rien. Il existe en tout

être tombant sous nos sens quelque chose d'extérieur qui, soit immédiatement, soit à l'aide de milieux vibratoires, les impressionne, et quelque chose d'intérieur qui nous est plus ou moins révélé par nos perceptions sensibles : voilà tout ce que nous entendons signaler ici. Mais le langage s'étant fait bien avant la science, il n'est pas de mot dont la signification usuelle ne cache une hypothèse, et qui ne soit par là compromettant pour une définition scientifique; en employant les plus convenables, on est encore obligé de faire appel au concours indulgent du lecteur.

Excepté dans un seul cas, celui du toucher, ni le fond, ni même les dehors de l'objet, ni son intérieur, ni son extérieur, ne sont perçus immédiatement par le sujet et ne se laissent connaître tels qu'ils sont. La seule propriété de l'objet que nous percevions sans intermédiaires qui la transforment et la modifient, c'est son impénétrabilité; nous la connaissons par sa résistance, réaction perçue identique en nature à notre propre action pour la vaincre; la conscience de notre effort nous renseigne autant sur la réaction que sur l'action.

Comme nous le verrons plus loin, toutes les perceptions sensibles, hormis celles du toucher, nous donnent spontanément et avant toute critique l'illusion de propriétés que nous attribuons à l'objet, mais qui, en réalité, ne lui appartiennent pas, du moins telles que ces perceptions nous les traduisent; elles nous trompent sur l'essence de l'objet plus qu'elles ne nous en instruisent, à moins d'un examen très attentif et très défiant.

En résumé, l'intérieur de l'objet, son extérieur et sa *représentation* en nous, au moyen de son extérieur et d'autres intermédiaires, sont trois choses à ne pas confondre. On les confond toutefois sans cesse dans la vie spontanée et par suite dans le langage ordinaire. C'est cette confusion que nous allons étudier dans le chapitre suivant.

CHAPITRE IV

CONFUSION ERRONÉE DE LA PLUPART DES PERCEPTIONS SENSIBLES AVEC LEURS OBJETS. — ACCEPTION VULGAIRE, ACCEPTION EXACTE DES MOTS « OBJET » ET « REPRÉSENTATION ».

L'ÉTUDE nous apporte moins de raisons de croire que de raisons de douter. Plus on s'informe, plus on balance, mais on sait du moins que les questions existent. Quand on ne s'est jamais occupé de psychologie, on jouit du témoignage des sens et de la conscience avec une confiance enfantine. La pensée ne vient même pas de le discuter. On sait bien qu'il se produit des illusions de la vue par la distance et la perspective, de l'ouïe par l'écho, du goût et de l'odorat par certaines altérations morbides des organes de ces sens, du toucher par le croisement des doigts, et quelques autres illusions encore. Mais on apprend à les corriger dès la première enfance, de sorte que plus tard on les corrige sans réflexion, par une interprétation

spontanée. S'il en résulte des erreurs dans la pratique, c'est exceptionnellement, et, en somme, on n'y pense jamais. L'examen de ces illusions suffit cependant pour ébranler toute notre foi habituelle dans les représentations de nos sens. Nous avions jusque-là prêté au mot *objet* et au mot *extérieur* une signification qui ne nous semblait nullement ambiguë ; nous affirmions avec assurance que, si l'intérieur des objets nous est caché, du moins leur extérieur nous est directement perceptible, la vue nous semblant à cet égard aussi instructive que le toucher. Nous affirmions en outre que les aspects des objets nous sont extérieurs comme eux : que, par exemple, le bleu d'une fleur appartient à cette fleur, le son d'une cloche à cette cloche, la saveur et l'odeur d'un mets à ce mets, la fraîcheur d'un marbre à ce marbre. Nous ne réfléchissions jamais à ce qu'il reste de ces qualités dans ces choses pendant notre sommeil, à ce qu'il en resterait si l'humanité disparaissait. Nous ne remarquions même pas dans le langage ordinaire certaines distinctions fausses, et certaines équivoques, indices de la confusion des idées communes sur la perception.

On dira, par exemple, de tel objet sonore et coloré qu'il donne le *fa* et qu'il est bleu, et l'on ne dira pas qu'il est *fa* et qu'il donne le *bleu*. Cette différence manifeste bien que l'on considère la couleur comme faisant partie intégrante de l'objet, et le son comme ne lui appartenant pas aussi intimement, comme étant plutôt déterminé qu'assimilé par lui. C'est pourtant dans les deux cas une vibration qui se communique de l'objet au système ner-

veux; le milieu vibratoire et le nerf impressionné varient seuls. Mais la vibration lumineuse réfléchie par un objet est un mouvement imperceptible et suspendu la nuit seulement; elle est moins intermittente que la vibration sonore. La vibration lumineuse réfléchie par un objet est, en général, ce qu'on perçoit avant la vibration sonore et ce qui persiste après que celle-ci a cessé; cela suffit pour que la couleur paraisse inhérente à l'objet, et que le son n'y paraisse qu'adhérent. Le mot *parfum* est équivoque, il signifie à la fois la sensation d'odeur et le principe odorant, groupe de particules invisibles émanées de l'objet. Le parfum est vulgairement attribué à l'objet comme une qualité tantôt inhérente, tantôt adhérente, suivant qu'il y est plus ou moins caractéristique; dans tous les cas, on n'a qu'une idée fort vague de sa relation à l'objet. Les saveurs sont plutôt conçues comme inhérentes, uniquement parce qu'elles ne se manifestent qu'au contact immédiat de l'organe du goût avec l'objet, et qu'ainsi l'agent de la sensation ne paraît pas distinct de l'objet et émané de lui, comme l'agent de l'odeur. Voilà des sensations dont le rapport à l'objet est interprété spontanément sans justesse ou sans netteté.

L'interprétation spontanée des sensations de température est plus exacte. Quand on dit d'un objet qu'il est bleu, on identifie spontanément à la cause de la couleur la sensation de cette couleur en transportant la sensation dans l'objet; mais en parlant d'un objet d'une température élevée, on distingue la sensation appelée brûlure de sa cause appelée chaleur, l'on dit qu'on *a* chaud près de

lui ou qu'il *est* chaud. On dit qu'un objet *est* bleu sans jamais dire qu'on *a* bleu, faute de distinguer ici la sensation de sa cause.

L'interprétation du toucher est plus précise et plus fidèle que celle de tous les autres sens. Il y a dans le phénomène du toucher proprement dit, dans l'acte de palper, trois facteurs distincts : la volition, qui détermine la pression exercée sur le corps qu'on palpe; cette pression même qui est un effort musculaire; et enfin l'attention, qui s'applique au double phénomène d'action et de réaction, appelé pression de la part de celui qui palpe et résistance de la part de l'objet. Il peut en outre s'y joindre une sensation douloureuse de tout autre ordre qui fasse oublier la pression et la résistance, comme lorsqu'on touche une pointe d'aiguille. Nous confondons fréquemment plusieurs de ces facteurs entre eux, car il faut du soin pour les discerner; mais, dans tous les cas, nous distinguons nettement ce qui, dans le palper, appartient à l'objet, de ce qui nous appartient; car la réaction du corps étant constamment égale à l'action du doigt, la résistance même analyse le phénomène et le dédouble. Aussi, ne sommes-nous pas exposé à faire ici quelque fausse attribution de notre sensation propre à l'essence de l'objet, comme tout à l'heure en y transportant le bleu qui est un état de nous-même. Quand nous disons qu'il est dur ou mou, la dureté ou la mollesse signifie des rapports différents de résistance à pression, et ces deux termes ne donnent lieu à aucune confusion dans notre sensibilité ni dans notre pensée.

En résumé, spontanément et avant réflexion, dans les perceptions de la vue, nous rapportons notre sensation à l'objet qui la cause, et nous la lui attachons comme une qualité inhérente en lui et extérieure à nous; dans les perceptions du goût nous subissons la même illusion; dans celles de l'odorat, nous faisons de notre sensation une attribution variable et indécise; dans celle du son nous l'attribuons à l'objet comme une qualité non pas inhérente, mais accidentelle et adhérente seulement, ce qui est une moindre illusion; enfin dans les perceptions de température et surtout du toucher nous distinguons nettement de l'objet ce qui nous est propre.

Il résulte des observations précédentes que les mots *objet* et *représentation* n'ont pas dans le langage ordinaire exactement le même sens que dans le langage du psychologue.

Pour celui-ci, l'objet c'est uniquement ce qui hors de nous agit sur nos organes immédiatement ou par les milieux vibratoires, pour éveiller en nous les sensations dont la synthèse constitue la perception, et la représentation de l'objet ainsi défini, c'en est toute la perception, laquelle est entièrement distincte de lui. Dans le langage ordinaire, on comprend sous le nom d'objet quelque chose de plus, à savoir la part des sensations perçues qu'on attribue à l'objet réel, grâce à l'illusion qui nous fait paraître certaines sensations comme extérieures à nous. On désigne alors par le nom d'objet une combinaison de l'objet proprement dit et de la représentation proprement dite; et l'on entend par représentation une

copie de ce qu'on prend pour l'objet; on dit, par exemple, qu'un tableau représente un arbre, que l'arbre peint est la représentation de l'arbre qui en a été le modèle.

Ainsi, dans le langage ordinaire, le mot *arbre* ne vise qu'une chose, un corps extérieur d'une certaine figure auquel une coloration brune et verte est inhérente; pour le psychologue, ce mot arbre est ambigu, car il y a hors de nous ce qui détermine en nous cette coloration, et il y a en nous cette perception visuelle; il y a l'arbre proprement dit, qui est latent, et l'image de l'arbre qui nous le représente, mais qu'on ne peut appeler de même sans créer une équivoque.

CHAPITRE V

L'OBJECTIF ET LE SUBJECTIF. — LA FORME.

OUTES nos perceptions sont évidemment des états de nous-même, ou, en d'autres termes, elles sont nous-même diversement modifié, puisque nous supprimer, c'est les supprimer. A ce titre, tout en elles nous appartient. Mais tout en elles ne nous est pas *exclusivement* propre ; il s'y trouve quelque chose de *commun* entre nous et les objets qui les provoquent en nous, sans quoi aucune communication ne nous serait possible avec le monde extérieur. Nous ne pouvons percevoir de celui-ci que ce qu'il a de commun avec nous-même, et cela seul rend la perception possible. Cette communauté de nature, qui permet que des rapports entre nos sensations correspondent à des rapports entre leurs objets respectifs, pose à la fois la condition et la limite de nos connaissances.

Nous avons montré, dans le chapitre précédent, qu'il faut un certain discernement pour n'attribuer à l'objet

que ce qui, dans la perception, se trouve être commun à lui et à nous, tout le reste nous étant exclusivement propre. Nous entendons par *subjectif* dans une perception tout ce qui nous y est exclusivement propre, et par *objectif* tout ce qui s'y trouve de commun à nous et à ce qui n'est pas nous, et, par conséquent, tout ce qui nous y manifeste le monde extérieur.

Cette distinction, bien que peu vulgarisée en France, est si juste que nous n'aurions pu nous en passer dans cette étude.

Ajoutons, pour le lecteur métaphysicien, que nous n'entendons pas ici trancher la question métaphysique du subjectif et de l'objectif. Existe-t-il, comme nous l'avons affirmé, un monde extérieur au monde de nos sensations? C'est un problème transcendant que nous n'abordons pas. Ce problème, né d'une réflexion subtile, n'existe pas pour le plus grand nombre. Notre raison n'a pas besoin, dans cette étude, d'être aussi difficile que celle d'un philosophe, qui sonde les fondements mêmes de la connaissance. Nous avons admis tout de suite comme un postulat irréductible de la conscience humaine la distinction réelle du monde extérieur et du monde de nos sensations, parce que l'esthétique a pour condition cette distinction, vraie ou fausse; si c'est une illusion, cette illusion est essentielle à l'esthétique, et cela nous suffit pour la respecter. Mais, en admettant cette distinction, nous avons fait remarquer que la conscience qui l'établit, selon qu'elle y apporte plus ou moins de réflexion, détermine avec plus ou moins d'exactitude la démarcation entre ces deux

mondes, et qu'à cet égard elle revise par la réflexion ses intuitions spontanées. Elle s'aperçoit alors qu'elle attribuait à l'un ce qui appartenait à l'autre, par une confusion dont la vie pratique de relations n'a point à souffrir, mais dont nous avons intérêt ici à nous défendre.

Le monde extérieur, quel qu'il soit, ne comprend évidemment pas les phénomènes qui sont des modifications de nous-même, et, nous l'avons dit, toutes nos sensations sont telles; une sensation, c'est l'homme même dans un certain état. La perception de l'objet, c'est donc l'état sensible déterminé par cet objet dans l'homme qui le perçoit; cette détermination que l'homme subit en lui-même, il la sent subie et, comme telle, révélatrice de ce qui la lui fait subir, et c'est en quoi la perception est à la fois *subjective,* en tant qu'elle est un état du sujet humain qui la perçoit, et *objective,* en tant qu'elle est déterminée par une communication du sujet avec l'objet extérieur, communication qui introduit nécessairement quelque chose de l'objet dans le sujet.

Contester l'existence d'un monde extérieur, c'est perdre pied et faire de la métaphysique; contester l'entière objectivité des sensations et discerner avec précision en elles ce qui revient au sujet de ce qui revient à l'objet, c'est faire une distinction très positive et très utile. Nous nous sommes borné à cette distinction dans notre analyse très succincte.

Dans la perception d'un objet quelconque tombant sous les sens, précisons un peu ce qui est objectif et ce qui est subjectif.

Ce qui est objectif, ce par quoi la perception nous renseigne sur l'objet, c'est :

1° La réaction des points résistants dans les perceptions tactiles;

2° Les divers degrés d'intensité, d'acuité et de vivacité de chaque sensation, degrés qui correspondent à des différences dans l'amplitude et la vitesse des vibrations imprimées médiatement ou immédiatement au nerf spécial par l'objet, en un mot les variations d'intensité, d'acuité et de vivacité déterminées par l'impression;

3° Les rapports de situation et de succession qui soutiennent entre elles les sensations. C'est là, par exemple, ce qu'il y a d'objectif dans la figure tactile et dans la figure visuelle de l'objet.

Ce qui est subjectif, dans la perception, ce qui ne nous renseigne pas sur l'essence de l'objet, c'est :

1° La nature intrinsèque de chaque sensation, ce qu'elle est par elle-même, quand elle n'est pas comparée à d'autres, et que ses divers degrés d'intensité, d'acuité et de vivacité ne sont pas comparés entre eux; en un mot, ce qu'il en reste, abstraction faite de ce que l'intelligence y considère de relatif. Les perceptions du toucher seules sont, comme nous l'avons déjà remarqué, révélatrices de la nature même de l'objet par la leur;

2° Tout ce que celui qui perçoit introduit de lui-même par anthropomorphisme, c'est-à-dire par une assimilation souvent abusive de la nature de l'objet à la sienne propre, et, par association d'idées, dans l'interprétation de l'objet : ces deux phénomènes seront analysés plus loin.

La perception tactile d'un objet est doublement objective. En effet, les points de contact entre l'objet et l'organe du toucher sont, en général, assez rapprochés pour nous donner conscience d'une superficie continue de résistance, c'est-à-dire à la fois d'une figure et d'une résistance. Or, nous avons vu que la perception de la résistance est aussi objective que possible, car elle l'est par identité de nature, aux points de contact, entre ce qui perçoit et ce qui est perçu; mais, en outre, les rapports de situation des points de contact entre eux constituent un système dont la perception est également objective, indépendamment de toute résistance.

La perception de la figure tactile est donc objective, et elle l'est aussi par identité, car les lieux de contact qui la déterminent sont communs à ce qui perçoit et à ce qui est perçu.

C'est évidemment grâce à la résistance que nous percevons la figure tactile dans l'obscurité, que le sculpteur peut en jouir esthétiquement les yeux fermés, et que l'aveugle-né peut donner une signification au mot figure; mais la résistance n'est là qu'une condition, elle n'entre pas dans la définition même de la figure tactile, qui n'est au fond qu'un système de distances et de directions.

Quant à l'image visuelle, elle est un système de couleurs se limitant les unes les autres, avec ou sans transitions nuancées, et dont les communes limites sont dites des *lignes*. Elle n'est objective que par l'assortiment des couleurs, qui correspond à une diversité dans l'objet, par les degrés différents de vivacité de chaque couleur, par la

configuration des lignes. Le relief, à notre avis, n'est pas donné par l'image visuelle, il ne lui appartient pas, il y est seulement un ressouvenir persévérant de la figure tactile que l'expérience quotidienne y associe. A la lumière, nous avons au même instant des perceptions de résistance et des sensations visuelles. Or, nous avons peu à peu expérimenté, durant notre première enfance, que souvent la disparition d'une sensation tactile entraînait la disparition d'une sensation visuelle, ce qui nous a fait constater l'identité de la *main palpant* et de la *main vue*. Mais la première est localisée dans le champ du toucher, la seconde dans le champ de la vue; la constatation de leur identité devait nous entraîner à identifier le lieu objectif de l'une au lieu subjectif de l'autre, et par suite le point de contiguïté tactile avec le point de contiguïté visuelle, enfin le champ du toucher avec le champ de la vue. Cette confusion, devenue habituelle, a eu un double effet : elle nous a fait transporter hors de nous dans le champ du toucher, qui est objectif, le champ de la vue, qui est tout subjectif, de sorte que les images visuelles nous semblent appartenir au monde extérieur; en outre, cette confusion nous a fait associer inséparablement le relief à l'image visuelle et concevoir la perspective.

C'est à la figure tactile combinée avec la figure visuelle, abstraction faite des couleurs et de toutes les autres sensations, que d'ordinaire on réserve plus spécialement le nom de *forme*, quand on parle de la forme d'une chose. Les savants même l'entendent ainsi, car ils appellent amorphes les corps dans la perception desquels les sensa-

tions tactiles ne sont pas groupées selon des rapports constants, quand d'ailleurs les couleurs et toutes les sensations qu'ils éveillent sont constantes. Ainsi, parmi tous les systèmes de sensations dont se compose la perception d'un objet, on a choisi spontanément celui des sensations tactiles pour caractériser surtout ce qu'on appelle vulgairement la forme de l'objet. La raison de cette différence est naturelle. Ces sensations sont les plus objectives de toutes et les plus persistantes, car toutes les autres sont plus ou moins intermittentes ou passagères.

Ces propriétés nous ont fait spontanément attribuer à la perception tactile le caractère le plus fondamental dans la perception totale de chaque chose, et c'est pourquoi nous n'appelons ordinairement *forme* d'un objet que sa figure tactile combinée avec la figure visuelle, abstraction faite de la coloration.

La forme ainsi définie est celle que la sculpture prend pour modèle.

A un point de vue plus large et plus philosophique, la forme est l'ensemble de toutes les perceptions sensibles dont le système nous représente l'objet. Le lecteur reconnaîtra aisément dans laquelle de ces deux acceptions, suivant le sujet traité, nous emploierons le mot *forme*.

CHAPITRE VI

CONNAISSANCE DES OBJETS. — DIVERS DEGRÉS D'OBJECTIVITÉ DES CONNAISSANCES. — DES SIGNES ET DE LEURS DIVERSES ESPÈCES.

OUS ne connaissons un objet extérieur à nous, quel qu'il soit, qu'à la condition de communiquer avec lui, d'une façon ou d'une autre, soit directement soit indirectement; d'où il suit que l'objet ne peut nous être connu s'il n'y a rien de commun entre sa nature et la nôtre, et qu'il nous est d'autant mieux connu que sa nature a plus de caractères communs avec la nôtre.

Ce qu'il y a d'objectif dans nos états conscients, c'est ce qu'ils nous font connaître des objets extérieurs qui les déterminent, c'est donc précisément ce qu'il y a de commun entre ces états et les objets. Pour nous, connaître un objet, c'est donc, au fond, avoir conscience de sa nature par l'intermédiaire de la nôtre en prenant conscience de ce qui se trouve dans la nôtre de commun avec la sienne.

Du moment qu'il existe quelque chose de commun entre le monde de nos sensations et le monde extérieur, il peut y avoir, entre nos sensations, des rapports objectifs, c'est-à-dire des rapports auxquels correspondent des rapports semblables entre les objets extérieurs. Aussi concluons-nous spontanément de l'existence des premiers de ces rapports à celle des seconds.

Par exemple, nous concluons du nombre en nous de telles perceptions visuelles appelées arbres à un nombre égal hors de nous d'objets correspondants appelés aussi arbres; notre foi dans l'objectivité de nos perceptions et de leurs rapports est même si forte que nous *extériorisons* spontanément nos perceptions visuelles et que nous les indentifions avec leurs objets, par une illusion qui a été signalée dans un chapitre précédent. Quand il y a changement dans les rapports de situation de deux images visuelles, de telle image appelée cheval avec telle image appelée route, nous en concluons qu'il y a aussi changement hors de nous dans les rapports de situation des objets qui déterminent en nous les images, et nous disons que dans le monde extérieur un cheval marche sur la route.

Les sciences se proposent de nous faire connaître le monde extérieur par les lois qui régissent les rapports des objets entre eux, et n'ont pour atteindre ce but qu'à enregistrer les lois qui régissent les rapports objectifs de nos perceptions sensibles entre elles.

Ce programme n'est rigoureusement suivi dans aucune des sciences naturelles. Aucun savant ne se borne à obser-

ver des rapports et à introduire des lois. Tous, instinctivement, spéculent sur l'essence même des objets, et sous les noms de *matière, forces, affinités, vie,* etc., ils désignent des substances et des attributs qu'ils leur supposent. Or, tous les types de ces entités, ils les puisent dans la nature humaine par la conscience qu'ils en prennent en eux-mêmes. Et cette application des données de la conscience aux objets du monde extérieur est jusqu'à un certain point légitime, car, comme nous l'avons fait observer, si les rapports de nos sensations sont objectifs, c'est parce qu'il y a quelque chose de commun entre notre nature et celle des objets extérieurs. Il faut une extrême prudence toutefois pour n'attribuer aux objets extérieurs rien de notre propre essence que ce qui leur en est commun. La moindre témérité dans ce genre d'attribution conduit à l'anthropomorphisme, et les analogies sont dès lors dénuées de toute autorité scientifique.

Il résulte de la précédente analyse, que les objets du monde extérieur nous sont connus de deux manières différentes, soit par l'assimilation que nous faisons de leurs rapports entre eux aux rapports entre les états de conscience (perceptions sensibles) déterminés en nous par leur impression sur nos sens; soit par l'assimilation que nous faisons de leur nature même à la nôtre en percevant ce qu'il y a de commun entre leurs attributs essentiels et ceux que nous révèlent en nous nos propres états de conscience.

Nos perceptions les plus objectives sont celles qui nous font connaître la nature même des objets par la conscience

de notre propre nature; le perception de résistance, par exemple, nous révèle par la conscience de notre propre effort musculaire la force de l'objet égale à celle que nous déployons. Nos perceptions les moins objectives sont celles qui ne nous font rien connaître des objets sinon leur seule existence, parce que conventionnellement nous avons attaché tel signe sensible à tel objet; par exemple, les mots créés par convention dans une langue n'ont de commun avec les objets qu'ils désignent que l'existence : ces mots ne révèlent même pas la présence des objets désignés : ils s'appliquent à tout un genre, et il y faut joindre un démonstratif pour en déterminer l'application à tel ou tel objet. Si, dans une langue morte, nous trouvons un mot dont la signification soit aujourd'hui entièrement perdue, rien dans ce mot ne pourra nous révéler à quel objet il était attaché; nous pourrons seulement conclure de l'existence de ce mot à l'existence de quelque objet d'ailleurs indéterminé. On ne peut donc concevoir aucune perception moins objective qu'une perception sensible considérée comme signe conventionnel.

Si l'on entend par *signes*, en général, toutes les perceptions sensibles attachées à des objets extérieurs sans avoir avec eux rien de commun que l'existence, de sorte qu'elles n'en révèlent rien autre chose que leur existence présente ou passée, il faut distinguer deux catégories de signes : les signes qui sont attachés aux objets par la seule convention, comme la plupart des mots d'une langue, ce sont de purs symboles; et les signes qui sont naturellement attachés aux objets, par un rapport habituel de

coexistence, sans que la convention y soit intervenue, comme, par exemple, le mouvement de la tête par lequel les hommes de toutes les races signifient le phénomène mental de la négation. Les gestes de ce genre peuvent avoir été déterminés à l'origine par l'utilité avant d'être devenus habituels et héréditaires; Darwin, par exemple, attribue le mouvement de tête négatif à l'utilité qu'il y a eu de tout temps, pour les enfants à la mamelle, de détourner latéralement la tête pour refuser le sein qui leur est présenté quand ils sont rassasiés; quelle que soit l'origine de ce geste, on ne saurait découvrir rien de commun entre sa nature et l'état mental qu'il signifie. C'est un signe qui accompagne naturellement cet état, et en révèle seulement l'existence à ceux qui ne l'ont jamais vu se produire sans qu'il y eût négation dans l'esprit.

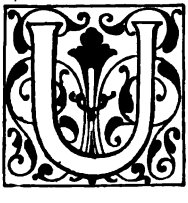
Dans les pages qui précèdent nous avons défini les signes soit purement conventionnels, soit naturels. Les perceptions sensibles soutiennent souvent avec leurs objets un rapport beaucoup plus intime qu'un lien de convention ou de coexistence habituelle; elles sont alors plus que des signes.

Il y a en effet des perceptions sensibles qui nous révèlent non seulement l'existence des objets extérieurs, mais encore l'essence même de ceux-ci, parce qu'il y a dans ces perceptions sensibles des propriétés qui leur sont communes avec eux. En percevant une mélodie, par exemple, nous percevons l'état moral de tristesse ou de joie dans lequel se trouvait réellement ou par imagination

le compositeur, parce que la lenteur ou la précipitation du rythme reproduit la langueur ou la vivacité du sentiment. Le lien entre la perception sensible et l'objet n'est ici ni la convention ni l'habitude naturelle et héréditaire, c'est l'identité de caractère chez l'une et chez l'autre. Aussi ne pouvons-nous pas dire qu'une pareille perception sensible soit un signe : elle est certainement plus qu'un signe, elle est non pas symbolique, mais *expressive*. Nous donnerons plus loin la définition exacte de ce terme dont nous nous sommes déjà servi en n'y attachant que son sens le plus naturel. Il nous suffit pour le moment d'avoir distingué les perceptions sensibles qui nous révèlent les objets par certains caractères qu'elles ont de commun avec eux, des perceptions sensibles qui ne nous révèlent que l'existence des objets par une relation toute conventionnelle avec eux ou par une concomitance habituelle et héréditaire.

CHAPITRE VII

PROPRIÉTÉS EXPRESSIVES DES PERCEPTIONS SENSIBLES. — LE CHAMP DE LA CONSCIENCE, COMMUN AUX PERCEPTIONS SENSIBLES ET AUX ÉTATS MORAUX. — CARACTÈRES COMMUNS A CEUX-CI ET A CELLES-LA. — EXEMPLES TIRÉS DU LANGAGE ET SPÉCIALEMENT DES QUALIFICATIFS. — TABLEAU DE CEUX-CI APPLIQUÉS A LA FOIS AU PHYSIQUE ET AU MORAL. — DISCUSSION DE CE TABLEAU.



Un homme, fatigué d'avoir longtemps écrit, quitte son travail, allume un cigare et s'assied devant son feu. Pendant qu'il se repose, il sent l'odeur et le goût du tabac qu'il fume, il entend le roulement des voitures dans la rue, il voit le marbre de la cheminée, il sent la chaleur du foyer, il éprouve une lourdeur à la tête; obsédé encore de ce qu'il vient de composer, il veut s'en distraire. Tous ces divers états de conscience, sensations, souvenirs, volitions, etc..... provenant, les uns de l'aperception

externe, les autres de l'aperception interne, ne sont pas nets en lui, ils ne pourraient l'être que s'ils étaient successifs; l'attention, qu'ils éveillent plus ou moins et qu'ils se disputent, se répartit sur eux tous assez inégalement. Plus la conscience en embrasse à la fois, plus ils sont confus, mais dans cette confusion même il y a un sentiment de leur coexistence, et pris deux à deux seulement, ou même trois à trois, ils sont sentis ensemble et distinctement, car on peut voir un marbre et entendre un bruit en même temps, avec assez de netteté, même aussi se souvenir, à la condition qu'aucun de ces états conscients ne soit compliqué.

Deux états conscients ne peuvent apparaître dans le même sujet sans y être en rapport, par cela seul que le sujet dit : *je les sens;* l'unité du moi impose toujours à la pluralité de ses états quelque chose de commun. Les états conscients les plus différents ne sont donc jamais sans soutenir entre eux quelque rapport plus ou moins lointain. Tout se tient en effet dans la conscience. Au moment où elle fonctionne, il ne s'y trouve pas de solution de continuité entre ses données. Le milieu interne et commun où se donnent, en quelque sorte, rendez-vous tous nos états conscients, nous est inconnu dans sa nature, il appartient à la métaphysique, mais la constatation de son existence relève de l'expérience; on peut ne pas pouvoir expliquer comment il se fait que l'homme se sente un sous la variété de ses états conscients, mais nier pour cela la réalité de ce sentiment ou le déclarer illusoire, parce qu'il reste inexplicable, c'est autoriser à con-

tester de même toute autre aperception; car il n'en est pas d'un témoignage plus sûr.

Ce milieu de nos états conscients, quels qu'ils soient, n'a pas reçu de dénomination précise, car le mot *sensorium* s'applique ordinairement au siège cérébral des sensations seules qui sont les données de l'aperception externe, plutôt qu'au centre des données de l'aperception interne. Le milieu commun en nous aux données de l'une et de l'autre aperception, c'est ce que nous appelons le *champ de la conscience,* sans attribuer d'ailleurs aucune portée métaphysique à cette dénomination générale.

Nous venons de constater que tous les états de conscience tiennent, de l'unité même du sujet qui en est le siège, quelque communauté de nature. Or, dans le champ de la conscience, nous trouvons des états intérieurs que nous avons appelés les *perceptions sensibles,* et d'autres états intérieurs, tels que les idées, les volitions, les passions, rapportées, à tort ou à raison par le commun des hommes, à trois facultés dites l'intelligence, la volonté et le cœur, et que nous appellerons des *états moraux.*

Il existe donc des caractères communs aux perceptions sensibles et aux états moraux, et ce sont précisément ces caractères que nous appelons *expressifs.* Nous ne faisons pas là une hypothèse, mais une simple constatation.

Nous allons mettre ce fait en évidence d'une manière plus saisissante, en le montrant consigné dans le lan-

gage, qui est un témoignage irrécusable de l'humanité.

Le langage fait foi de l'analogie profonde et subtile qui existe entre les perceptions sensibles et les affections morales, telles que les passions, les sentiments et aussi les pensées. Et d'abord, le mot *sentir* s'applique aussi bien au moral qu'au physique; on dit que le cœur ou l'âme *sentent,* comme on dit que le corps *sent* les diverses impressions du dehors. Le mot *toucher,* par exemple, se dit au moral comme au physique; *penser* et *peser* sont le même mot légèrement modifié; le *goût* est à la fois le nom d'un sens et le nom d'une aptitude esthétique de l'esprit; *entendre* un mot signifie à la fois en percevoir le son et en comprendre l'acception; on dit *une vue* de l'esprit. On s'explique par la formation même du langage comment ce lien entre les perceptions sensibles et les états moraux s'y est peu à peu révélé.

La formation du langage suppose la *désignation* de chaque objet auquel un nom est attaché. La *définition* des choses a été nécessairement postérieure à leur désignation. Les objets physiques ont été facilement désignés par le geste et, dans ce cas, l'entente sur la dénomination des choses perçues s'est facilement établie. Mais, quand il s'est agi de désigner les objets moraux, c'est-à-dire les phénomènes de la pensée et du sentiment, la désignation directe n'était plus aussi facile. On pouvait bien par le cri, le soupir, les larmes, le rire et les gestes qui les accompagnent, exprimer directement certains états moraux, la douleur et la joie en général; mais une infinité de passions et d'émotions délicates et compliquées res-

AUX SENSA	RÉSI	APRE	•						Voix sèche.		Cœur sec. — Sécheresse d'esprit, de style.
		SEC	•		•	•	•	Ligne douce.	Bruit sec. Voix douce.	•	Douceur de caractère, des mœurs. — Sentiments doux. — Pensées douces.
		DOUX	•	•				Surface polie	Ton poli.		Politesse. — Un homme poli. — Style poli.
		POLI	•								Discours émouvant. — Scène émouvante.
		MOUVANT	•					Mouvement			Caractère pliant.
		PLIANT	•					•			Système compliqué. — Esprit appliqué.
		COMPLIQUÉ, APPLIQUÉ	•				Tons rompus.				Traité rompu. — Relations rompues.
		ROMPU	•		•	•	•	•	Mélodie suave		Suavité de la poésie, de la mélodie, de la personne aimée.
QUALI		SUAVE			•				Ton amer.	•	Amertume des sentiments. — Paroles amères.
		AMER			•					•	Amour brûlant. — Paroles brûlantes. — Brûler de... (désirer).
		BRULANT								•	Chagrin cuisant.
		CUISANT								•	Caractère bouillant. — Bouillir d'impatience, de colère.
		BOUILLANT								•	Embrasé d'amour, des feux de l'amour.
		EMBRASÉ								•	Enflammé d'amour, de désir. — Les flammes de l'amour.
		ENFLAMMÉ								•	Fervente piété. — Ferveur. — Fervent adorateur.
		EFFERVESCENT								•	Tiédeur de cœur, de foi, de zèle.
		TIÈDE							Voix fraîche.	•	Fraîcheur de sentiments, de pensée, de style.
		FRAIS							Ton froid.	•	Cœur froid. — Caractère froid. — Froideur. Sang-froid. — Style froid. — Froid dans les relations.
		FROID									Glacé d'épouvante. — Accueil glacial.
		GLACÉ		•					Ton glacial.	•	Affamé de vérité.
		AFFAMÉ		•							Assouvir ses passions.
		ASSOUVI		•							Rassasié de gloire.
		RASSASIÉ		•							Altéré de justice. — Avoir soif de... (au moral).
		ALTÉRÉ									
QUALIFICATIFS APPLICABLES A DES SENSATIONS COMPLEXES		CRU		•			• •				Crudité d'expression. — Mot cru. — Dire crûment la vérité.
		PUR				•		•	Voix pure.		Pureté du cœur, des intentions, des sentiments, du style, du goût.
		MUR							•		Maturité d'esprit. — Jugement mûr.

taient sans désignation directe. Il a fallu que, des circonstances favorables plaçant les deux interlocuteurs dans des conditions morales identiques, il y eût création simultanée du signe verbal, et ce signe fut naturellement emprunté à la nomenclature déjà faite des objets physiques et des perceptions qui s'y rapportent. Mais cet emprunt n'était possible qu'à la condition qu'il y eût un rapport, quelque chose de commun, entre les perceptions sensibles et les états moraux. Il en résulte que dans toute langue formée on trouve une analyse spontanée des éléments communs aux états moraux et aux sensations qui composent les perceptions révélatrices du monde physique extérieur. Cette analyse est extrêmement approfondie et intime, grâce au grand nombre de tâtonnements et d'épreuves auxquels a été soumise la comparaison des états moraux avec les perceptions sensibles. Nous trouvons dans notre langue une qualification des états moraux identique à celle des perceptions sensibles. Pour mettre en pleine évidence cette identité et permettre au lecteur d'en tirer immédiatement les conséquences utiles à notre sujet, nous avons dressé un tableau synoptique des qualificatifs communs aux perceptions sensibles et aux états moraux. Nous avons borné nos recherches aux qualificatifs, mais nous aurions pu les étendre aux substantifs, aux verbes, et nous aurions obtenu des résultats aussi probants.

Voici comment ce tableau est disposé. Il se divise en dix colonnes verticales. La première contient la liste des qualificatifs qui sont le plus usuellement attachés aux

perceptions sensibles de toutes sortes désignées en tête des huit colonnes suivantes; la dernière contient les mêmes qualificatifs appliqués aux états moraux. Parmi ces derniers, il y en a quelques-uns, tels que *humble, récalcitrant, poignant, émouvant*, qui, après avoir été empruntés aux perceptions sensibles, comme leurs racines en témoignent, sont demeurés attachés exclusivement aux états moraux : ils sont en petit nombre. Dans ces listes, nous n'avons pas mentionné les épithètes purement métaphoriques familières aux poètes seuls, quand le choix n'en a pas été contrôlé par le génie populaire. Mais les poètes n'en ont pas moins été très probablement les premiers créateurs du vocabulaire moral. C'est leur aptitude à comparer les états moraux aux phénomènes du monde physique qui a sans doute facilité les premières désignations de ces états et par suite leurs dénominations. Dans une comparaison poétique, l'esprit est sollicité à saisir ce qu'il y a de commun entre le physique et le moral, à abstraire ce commun caractère, pour l'envisager à l'exclusion de tout le reste. Les poètes opèrent donc l'abstraction par la comparaison, et leurs abstractions sont parfois très profondes et très subtiles. Ils ont par essence le génie du rapprochement; seuls ils démêlent entre des objets d'ordres différents les caractères comparables que nul n'y discernait. Qui n'analyse pas ne compare pas, et qui ne compare pas n'est pas poète.

Dans notre tableau, les qualificatifs dont la liste occupe la première colonne verticale se sont naturellement divisés en deux grandes catégories, à savoir :

1° ceux qui sont applicables en totalité aux perceptions du toucher et en partie à d'autres perceptions sensibles ; 2° ceux qui sont applicables seulement à d'autres perceptions sensibles que celles du toucher. La première de ces deux catégories se subdivise elle-même en six groupes de qualificatifs; ces groupes réunissent : 1° les qualificatifs qui expriment des *caractères affectifs généraux;* 2° ceux qui expriment *l'intensité;* 3° ceux qui expriment tous les modes de *l'extension;* 4° ceux qui expriment les modes de la *figure;* 5° ceux qui expriment la *résistance* et ses dérivés; 6° enfin, ceux qui expriment *le mouvement* et l'action. Les qualificatifs de la seconde catégorie sont groupés selon les perceptions sensibles auxquelles ils se rapportent, et chacun d'eux convient rarement à plusieurs espèces de perceptions sensibles.

En face de chaque qualificatif de la liste composant la première colonne verticale se trouvent rangées horizontalement des astérisques; ces astérisques correspondent aux diverses espèces de perceptions sensibles (classées horizontalement en haut du tableau), auxquelles ce qualificatif est applicable. On peut ainsi se rendre compte, d'un coup d'œil, de l'application plus ou moins étendue d'un même qualificatif aux diverses espèces de perceptions sensibles.

Relevons dans ce tableau les indications qui nous sont fournies par la commune expérience.

Les *caractères affectifs* appartiennent à toutes les perceptions sensibles et à toutes les affections morales; les unes et les autres sont dites *agréables* ou *désagréables,* bien que

dans le langage plus précis de la psychologie ces deux mots s'appliquent spécialement aux sensations, et les mots *joie* et *peine* aux états moraux ; mais les mots *plaisir* et *douleur* s'appliquent avec une égale propriété au moral et au physique. Les caractères affectifs sont par excellence expressifs, comme étant communs aux sensations et aux états moraux, et ils le sont d'une manière non seulement générale, mais encore spéciale, car la manière dont nous affecte chaque sentiment trouve son expression dans celle dont nous affecte quelque sensation correspondante. Si l'on parcourt, en effet, la liste entière des qualificatifs, on remarque que presque tous désignent un mode agréable ou désagréable des diverses perceptions sensibles (*violent, profond, aigu, doux, pénétrant, suave, amer, pur, ardent, froid,* etc...), mode auquel correspond un mode identique, applicable aux affections morales (*Sentiment violent, profond, aigu, doux,* etc...)

Notons que c'est de tous les sens celui du toucher qu fournit le plus de caractères affectifs applicables aux états moraux. Notre tableau en mentionne une cinquantaine, tandis que pour tous les autres sens réunis il n'en signale qu'une vingtaine (et notons que la liste des qualificatifs applicables à ces sens est plus complète dans notre tableau que celle des qualificatifs applicables au toucher).

Les épithètes *amer, aigre, fade,* par exemple, ne conviennent qu'aux saveurs et aux odeurs ; *blanc, noir, pâle, terne,* aux couleurs ; *brûlant, tiède, glacé,* aux perceptions de température ; *juste, faux, criard,* aux perceptions des sons et des couleurs ; *affamé, assouvi, altéré,* aux besoins.

Ces qualificatifs sont applicables à des états moraux, de même que certaines épithètes, telles que *crû, pur, mûr,* qui conviennent à des perceptions complexes et ne relèvent pas d'une espèce déterminée de sensations.

L'*intensité* est un caractère quantitatif qui, avec tous ses modes, est commun aux perceptions sensibles et aux affections morales; on conçoit en effet du plus ou du moins, différents degrés, dans les unes et dans les autres; l'intensité à ce titre est donc expressive. (Les mots *fort, violent, intense, puissant,* etc., par exemple, se disent des sentiments comme des sensations.) L'intensité appartient à toutes les espèces de perceptions sensibles; notre tableau nous montre que les qualificatifs *fort, faible, intense,* conviennent à toutes, comme à celles de la résistance. Si le mot *fort* n'est pas appliqué aux couleurs, si l'on dit un rouge *vif* ou *intense,* au lieu de rouge *fort,* c'est que de toutes les sensations la couleur est celle dont l'intensité rappelle le moins le mode d'action du toucher; on dit une odeur *forte,* parce qu'elle semble vous prendre au nez; une saveur *forte,* parce qu'elle vous prend à la gorge; un bruit *fort,* parce qu'il résonne en ébranlant le tympan d'une façon tactile; mais on ne dit pas une couleur *forte,* parce que son intensité n'a pas d'apparence tactile.

Ainsi, *l'intensité* est commune à toutes les perceptions sensibles; de sorte que toutes, à quelque degré, sont par là expressives de l'intensité des affections morales.

La résistance et ses dérivés. — Les modes de la résistance opposée par les objets extérieurs à la force musculaire qui réagit contre eux sont très expressifs, car l'activité mo-

rale (volonté, intelligence, amour,) rencontre aussi dans ses objets propres des obstacles et des résistances. C'est pourquoi les mots *dur, doux, ferme, tendre,* etc., qualifient aussi bien des états moraux que des perceptions sensibles.

Le mouvement. — Les qualificatifs du mouvement sont les plus expressifs de tous. Il y a entre les divers mouvements physiques et les passions des caractères communs si frappants qu'on dit : « *les mouvements de l'âme* ». Le mot émotion a la même racine que le mot mouvement. Les épithètes *vif, attachant, entraînant, choquant, saisissant, pénétrant, piquant, déchirant,* etc... ont été toutes tirées de verbes désignant des actions physiques. Le caractère commun au mouvement et à l'émotion, à la force et à la faculté, c'est l'activité, laquelle n'implique pas nécessairement déplacement, mais a pour essence une succession d'états soit physiques, soit moraux.

L'extension. — Bien que les affections morales n'aient pas de dimensions dans l'espace, elles se développent toutefois plus ou moins selon une extension qui a quelque trait commun avec l'étendue, comme l'attestent les nombreux qualificatifs de ce genre commun aux sensations et aux états moraux. (Esprit *large, profond,* sentiment *bas, élevé,* cœur *haut,* etc.)

La figure. — Il semble, à première vue, que les lignes et les reliefs ne puissent rien avoir de commun avec les affections morales, et cependant, en réalité, rien n'est plus expressif que le visage, et nous voyons sur notre tableau que plusieurs modes de la figure (*droit, aigu, acéré, sail-*

lant, plat, etc.) s'appliquent à des états moraux. C'est surtout par ses caractères affectifs que la figure a quelque chose de commun avec les états moraux et les exprime; la douceur de ceux-ci, ou leur qualité contraire, trouve son expression dans ce que les formes ont d'agréable ou de désagréable aux yeux. C'est ce qu'on peut s'expliquer en examinant la façon dont le regard se comporte en suivant une ligne droite, une courbe ou un angle comme nous l'étudierons au chapitre XII de ce livre.

L'orientation, qui définit la figure, est un caractère des perceptions tactiles et visuelles; comme elle implique plus d'une dimension, elle semble n'appartenir qu'à celles-ci. Signalons cependant qu'en tant que contraires, deux orientations ont leurs analogues dans la durée, lorsque l'on oppose le passé au futur à partir du présent.

Examinons au point de vue de l'orientation les diverses espèces de sensations.

Certaines perceptions qui ne sont ni tactiles ni visuelles ont des rapports d'analogie avec des opérations tactiles (un cri *perçant, déchirant,* par exemple), de sorte qu'on ne peut pas dire que l'orientation, propre aux perceptions tactiles et visuelles, soit absolument étrangère à toutes les autres. Il existe une figure tactile et visuelle remarquable, entre toutes, par les nombreux analogues qu'elle a dans les autres espèces de perceptions, c'est l'angle. Les mots : aigu, perçant, piquant, pénétrant, etc., se disent de la douleur, de la saveur, de l'odeur, du son. Il y a pointe, c'est-à-dire angle, dans le monde des dou-

leurs, des sensations, de l'odorat, du goût, de l'ouïe, comme dans celui du toucher et de la vue.

Ici se présente une synonymie curieuse. Dans le langage, l'acuité et la hauteur ont même signification comme on peut le voir sur notre tableau. On dit un son haut ou aigu. Il est naturel d'admettre que l'emploi des mots *aigu, perçant,* appliqués aux sons, a précédé celui du mot haut, parce qu'ils sont plus directement imitatifs; ce dernier, adopté par la science en acoustique, est plus abstrait. Or, dès que l'acuité a été empruntée au monde tactile pour qualifier des modes du son, de l'odeur et du goût, l'idée de hauteur en a dû dériver, car, étant donné un cône aigu pour terme de comparaison, si l'on y considère une échelle de sections parallèles à la base, plus la section s'éloigne de la base plus elle diminue, en un mot elle s'affile en s'élevant, et dès lors on est porté à la qualifier indifféremment par son acuité ou par sa hauteur. Cette explication peut paraître subtile, mais il n'y a rien de plus subtil que la spontanéité même de l'esprit créant le langage, comme le vocabulaire entier en fait foi. Ne dit-on pas : la flèche d'une cathédrale, mot dont le sens implique à la fois acuité et hauteur, acuité parce que la flèche est pointue, hauteur parce que, étant pointue, elle a nécessairement son sommet éloigné de sa base relativement étroite. Comme d'ailleurs l'attitude habituelle de l'homme est verticale, il accommode spontanément la position des choses à la sienne et tend à graduer verticalement, c'est-à-dire en hauteur, toutes les échelles de mesure qu'il imagine. Il n'a pas eu d'autres raisons de faire *monter* la gamme.

Le tableau nous montre que l'acuité convient, sous des noms différents (*aigu, piquant, pénétrant*), à toutes les catégories de perceptions sensibles.

L'acuité est très expressive, comme le langage en témoigne, car on dit d'une douleur morale qu'elle est aiguë, poignante, pénétrante, etc. Qu'y a-t-il donc de commun entre l'idée de *pointe* impliquée dans ces diverses épithètes et quelque qualité d'une douleur morale ? Ce caractère commun n'est pas facile à saisir. Essayons toutefois d'expliquer comment il a été spontanément dégagé par le langage.

Remarquons d'abord que le mot *aigu* s'applique plus souvent à la douleur physique qu'à la douleur morale et qu'il a dû qualifier la première avant la seconde. Or, on conçoit que la douleur physique, résultant d'une lésion faite à la peau par une pointe, par un corps aigu, ait été elle-même qualifiée d'aiguë. Il y a, en effet, dans la sensation de piqûre quelque chose de fin et de ténu qui répond à l'étroitesse de la surface affectée ; quand cette surface est plus étendue, comme dans une contusion, la sensation perd son caractère d'acuité. La même épithète d'aiguë a été naturellement appliquée à toute douleur physique dont le siège est interne et la cause quelconque, mais qui fait souffrir de la même manière qu'une lésion causée par une pointe à la peau. Il est assez curieux de noter que le cri arraché par une piqûre est dit *aigu* comme le corps qui pique et comme la douleur même ; ce cri a, comme son, une propriété expressive de la douleur qui le cause. Il est très probable que c'est en comparant certaines dou-

leurs morales aux douleurs physiques aiguës, qu'on a trouvé aux premières une qualité désagréable commune avec les secondes, à savoir : l'acuité ; on a par suite qualifié ces douleurs morales d'*aiguës*, puis de *poignantes, pénétrantes,* épithètes dérivées de la première.

Nous sommes donc porté à croire que ce n'est pas en commençant par rapprocher de la figure angulaire, tactile ou visuelle, la qualité affective de ces douleurs morales, que cette qualité a été désignée par le mot *aigu*, mais en la rapprochant d'abord de son analogue dans les douleurs physiques, déjà comparée à l'angle qui les détermine sur une étroite surface nerveuse.

Nous examinerons plus loin ce qui fait que les perceptions sensibles sont expressives, en analysant plus exactement les caractères qu'elles ont de commun avec les états moraux. Nous nous sommes contenté ici de signaler, dans le langage, les marques manifestes de ce travail de comparaison, opéré spontanément par les hommes à la recherche des moyens de désigner et de nommer leurs états moraux. Il nous importait de montrer ainsi que notre étude s'appuie sur les données incontestables de la plus antique expérience.

Certains résultats, que notre tableau met en évidence, sont particulièrement intéressants. Nous y reconnaissons, au premier coup d'œil, que, si le langage est un système de signes conventionnels, la voix qui transmet ces signes est par elle-même fort expressive et constitue comme adjuvant au langage, par son accent et par ses intonations, un signe naturel extrêmement efficace, car presque tous

les qualificatifs mentionnés dans la première colonne de notre tableau sont applicables à la voix. Les qualificatifs des perceptions tactiles sont aussi fort nombreux, car ces perceptions, par l'activité qu'elles impliquent et qu'elles manifestent dans le mouvement, d'une manière plus nette que toutes les autres, sont aussi plus aptes à exprimer l'activité impliquée dans l'émotion; les gestes, composés de ces perceptions, sont expressifs par excellence. Enfin, remarquons que presque tous les qualificatifs des perceptions sensibles sont applicables au style; c'est que le style exploite, pour l'expression, toutes les ressources du langage; tous les caractères communs aux états moraux et aux perceptions sensibles doivent s'y rencontrer : il y a à la fois dans le style le geste et l'accent.

CHAPITRE VIII

LA SYMPATHIE. — DIFFÉRENCE ENTRE LA PROPRIÉTÉ EXPRESSIVE D'UNE PERCEPTION ET SON OBJECTIVITÉ. — FONCTIONNEMENT DE LA SYMPATHIE DANS L'EXPRESSION SUBJECTIVE ET DANS L'EXPRESSION OBJECTIVE.

La perception expressive nous révèle ou bien uniquement notre propre état intérieur qui y correspond, comme lorsque l'azur du ciel éveille en nous un sentiment de joie sereine, ou bien l'état intérieur d'autrui, comme lorsque nous voyons un visage irrité. Dans le premier cas, l'expression ne fait que nous révéler à nous-même, elle est subjective; dans le second cas, elle nous renseigne sur autrui, elle est objective.

L'objectivité de l'expression est très distincte de celle des notions scientifiques. Les renseignements scientifiques que nous procurent nos perceptions sensibles ne sont que des rapports en nous correspondant à des

rapports hors de nous. L'expression nous fait communiquer avec la nature intime de l'objet, elle nous fait atteindre, non le relatif, mais l'essentiel, non des lois, mais des états intérieurs. L'expression objective, par excellence, est cette révélation qui nous permet de *lire* sur les visages ce qui se passe derrière; mais celle-là même, comme nous l'établirons, ne nous apprend de l'objet rien qui soit étranger à notre propre nature. Nous montrerons que l'expression d'un visage nous fait apparaître ce que l'être qui a ce visage possède d'analogue à notre être, à des degrés divers. Par exemple, ce qu'exprime pour nous la face d'un chien, c'est ce que cet animal a d'humain. Ce que, à son tour, le chien perçoit d'expressif pour lui dans la face humaine, ce n'est certainement aucun attribut exclusivement humain qui serait absolument étranger à la nature canine, mais ce sont, à un degré supérieur, les seules qualités dont les analogues sont dans le chien. S'il nous était donné de voir les habitants d'une autre planète, il se pourrait que leur visage ne fût que très peu expressif pour nous, parce qu'ils ne seraient que très peu hommes; mais ce que nous y percevrions d'expressif pourrait, par une intensité singulière, nous donner une très haute opinion de leur nature, ils nous inspireraient une sorte de vénération instinctive, et nous les contemplerions alors avec des regards de chien.

Il résulte des observations précédentes qu'il ne faut pas confondre la propriété expressive d'une perception avec son objectivité. Les perceptions les moins objec-

tives, comme les odeurs et les couleurs, peuvent être fort expressives. Tel parfum, par exemple, suscite en nous, par sa douceur et sa finesse, un sentiment de qualité analogue, la tendresse, l'espérance vague. Une couleur sombre nous attriste; le rose, le vert nous égaient. Mais ni le parfum, ni la couleur ne nous renseignent sur leur cause.

Recherchons maintenant comment est déterminé le phénomène de l'expression, tant subjective qu'objective. Soit une perception sensible quelconque, une mélodie, par exemple. Cette mélodie est expressive par certains caractères, tels que l'intensité, l'acuité relative des notes, le rythme, le timbre, caractères qui ont quelque chose de commun avec un état intérieur, une affection morale; elle exprime la tristesse ou la gaieté, et, suivant les passions, le genre de vie et le degré de culture de l'auditeur, cette tristesse ou cette gaieté s'associera à tel ou tel souvenir, association qu'il faut se garder, nous le ~~savons~~ verrons, de confondre avec l'expression proprement dite. De tous les caractères expressifs de la mélodie, considérons, pour simplifier les idées, le plus net et le moins contestable, le rythme. La lenteur du rythme porte l'auditeur à la mélancolie, qui est languissante aussi; sa rapidité, au contraire, le porte à l'entrain qui est également vif. Ainsi, le moral de l'auditeur affecte le caractère de la mélodie, autrement dit la mélodie communique son caractère au moral de l'auditeur. Ce phénomène est la *Sympathie* dans sa plus simple manifestation. Il y a sympathie dès que le moral tend à

prendre un caractère qui lui soit commun avec la perception sensible. Cette tendance de la personne morale de l'âme, à reconnaître quelqu'une de ses propres qualités dans une sensation physique, est le fondement de toute expression.

Nous venons de montrer que la sympathie entre en jeu dans l'expression subjective. Il nous reste à faire voir comment elle fonctionne dans l'expression objective. Considérons d'abord le cas le plus favorable à la véracité de l'expression objective, celui où nous regardons un de nos semblables.

Me voici en présence d'un homme. Aussitôt que son extérieur a agi sur mes sens et que je l'ai perçu, le caractère expressif de ma perception tend, comme nous venons de le constater, à faire saillir en moi, dans mon intérieur, un caractère moral correspondant; ainsi, mon état moral tend à devenir l'état exprimé, grâce à l'intermédiaire de ma perception sensible. Chacun peut constater le fait sur soi-même, ou mieux encore sur l'enfant devant qui l'on se met à rire ou à pleurer. Il commence à rire lui-même ou à s'attrister; les mères le savent si bien qu'elles obtiennent, en riant devant leurs enfants qui pleurent, de les faire rire dans leurs larmes et avant qu'ils soient consolés; le branle du rire, une fois donné, appelle l'idée de la joie, qui l'accompagne ordinairement, et la joie même suit bientôt. Quand un enfant voit un homme en colère, son visage reproduit l'expression de la colère un peu avant d'exprimer la peur, car il n'a peur qu'après avoir conçu l'idée de la colère, et il l'exprime

en même temps qu'il la conçoit. Au théâtre, les visages des spectateurs reproduisent les expressions de ceux des artistes. Pour que les traits de l'enfant ou du spectateur se contractent ou s'épanouissent, il faut bien que l'intérieur, chez eux, ait été disposé à reproduire lui-même l'état de l'intérieur exprimé.

Ainsi, quand je regarde un homme, voici l'enchaînement des phénomènes qui naissent de lui à moi : l'état de son intérieur modifie son extérieur de telle manière que celui-ci reproduit quelque caractère de celui-là ; cette modification affecte mes nerfs sensitifs par un ébranlement qui transmet ce caractère à mes sensations et par suite à ma perception ; ma perception le propage jusqu'à mon propre intérieur moral, où par sympathie il se reproduit, de sorte qu'un état est déterminé en moi semblable à l'état exprimé. Un tiers qui m'observerait alors verrait sur mon visage l'expression de mon nouvel état; mon visage semble être le miroir de celui que je regarde. Or, deux choses peuvent arriver. Ou bien mon intérieur se prête, par sa nature même, à la reproduction de l'état exprimé, ou bien il y répugne; dans le premier cas la reproduction s'y continue à mon insu même, jusqu'à ce que le plaisir qui en est l'effet soit devenu assez vif en moi pour éveiller ma conscience; dans le second cas, la résistance de mon intérieur à cette reproduction éveille tout de suite ma conscience. Souvent au théâtre les spectateurs se trouvent si naturellement à l'unisson moral des personnages, qu'ils ne songent pas à applaudir l'acteur, bien que cet unisson même prouve l'excellence de son jeu. Alors la

claque est nécessaire et légitime, c'est elle qui rend justice au talent, à moins que l'acteur n'ait soin, comme il le fait d'ordinaire, de suspendre son jeu par une pause, et de faire attendre un moment la suite au public; ce moment d'attente avertit celui-ci qu'il admirait à son insu, il reconnaît son injustice et la répare en applaudissant. Si le personnage lui déplaît par son caractère, il n'applaudit pas, malgré la perfection du jeu; un traître ne se fait applaudir de lui qu'en lui rappelant, par un artifice de débit, qu'il est non seulement personnage odieux, mais acteur accompli. Le spectateur, pour y songer, était trop dominé par son aversion.

Cette propriété que nous possédons de reproduire dans notre intérieur les états de l'intérieur d'autrui (dussions-nous nous soustraire aussitôt à cette tendance spontanée) est la plus complète manifestation de la sympathie. Ce phénomène s'observe très bien dans le sentiment de pitié; le regard de compassion se fait pareil au regard de celui qui souffre, et en même temps le cœur s'associe à sa souffrance, il y prend part.

Pendant une scène pathétique ou gaie, si l'on se retourne pour examiner les visages des assistants, on trouve qu'ils expriment tous, non seulement la tristesse ou la joie, mais le mode de tristesse ou de joie qu'ils voient exprimé, la peur ou l'espérance, l'attente ou la surprise; on conçoit combien une telle propriété facilite chez l'homme l'intelligence des dehors représentatifs de son semblable. Parfois, il y a pour le spectateur impossibilité de sympathiser, d'entrer en communication d'au-

cune sorte avec l'état moral exprimé, et il en résulte alors un étonnement qui est la stupeur. Ajoutons que les effets de la sympathie sont beaucoup plus faciles à observer sur les enfants et les gens sans éducation que sur les hommes cultivés, chez qui l'habitude a pu émousser la sympathie et que la politesse a conduits à en composer ou réprimer certaines manifestations.

Dans son acception la plus ordinaire, la sympathie est opposée à la répugnance; elle a son contraire qui est l'antipathie. Cette signification dérive de la précédente. En effet, l'expression, dès que nous la percevons, nous fait spontanément comparer à nous-même la personne exprimée; comme, en réalité, nous ne connaissons de l'être intérieur des choses que le peu que nous savons du nôtre par la conscience, c'est toujours par des ressemblances avec nous-même ou des dissemblances que nous induisons ce que sont les autres; ne portant donc sur eux que des jugements comparatifs, nous ne pouvons manquer d'éprouver en même temps pour eux les sentiments attachés à la comparaison; nous les sentons ou conformes à nous ou différents de nous, et par suite, leur appliquant notre amour de nous-même, nous les disons aimables ou non, sympathiques ou antipathiques; nous nous aimons en eux, c'est la sympathie; ou nous leur en voulons d'être tels que nous ne puissions nous aimer en eux ou tels que nous sentions en eux la critique de nous-même, c'est l'antipathie. Il y a une autre raison encore plus directe et plus essentielle de ces deux effets contraires de l'expression objective.

L'expression objective, avons-nous dit, produit en nous un retentissement imitatif de l'état exprimé; sous cette influence nous nous sentons en quelque sorte *devenir autrui*, dans la mesure d'ailleurs restreinte de notre passivité. Or, cette aliénation accidentelle de nous-même est involontaire; c'est une surprise exercée par autrui sur nous, à laquelle nous consentons ou refusons notre adhésion. Sous l'influence d'une expression, on éprouve ce que fait éprouver une obsession; nous sentons notre indépendance atteinte. Ou bien la passion étrangère qui nous possède est conforme à notre nature, et alors nous nous y abandonnons volontiers; ou bien elle y est contraire, et alors nous en souffrons, et nous nous soustrayons à un état qui se fait nôtre malgré nous. Dans le premier cas nous avons affaire à un hôte, dans le second à un intrus; dans les deux il y a un étranger chez nous.

La sympathie agréable nous donne l'impression d'une visite agréable d'ami, la sympathie désagréable, dite antipathie, celle d'une visite d'importun; ce n'est pas là le pur sentiment d'amour, ni le pur sentiment de haine, ce sont ces deux sentiments compliqués de celui d'une invasion acceptée ou repoussée. Ce sentiment d'invasion est un des facteurs de l'admiration, de l'enthousiasme et de l'extase, qui sont par excellence des états sympathiques.

CHAPITRE IX

L'ANTHROPOMORPHISME. — SON INFLUENCE SUR L'INTERPRÉTATION DES FORMES EXPRESSIVES.

Un être intelligent dont la nature serait totalement différente de celle d'un objet ne pourrait rien percevoir de cet objet. En effet, percevoir c'est, pour l'être intelligent, communiquer de quelque manière, avec son objet, c'est-à-dire avoir quelque chose de commun avec lui; c'est donc enfin n'en être pas totalement différent.

S'il en est ainsi, nous ne pouvons connaître les essences latentes, les ~~extérieurs~~ intérieurs exprimés par les formes, que d'après notre propre essence, et nous en connaissons seulement ce qu'elles ont de commun avec celle-ci. Or, le mode interne de perception que nous avons de notre essence s'appelle la conscience; le peu que nous pouvons connaître des essences latentes nous est donc donné par le peu que nous savons de la nôtre par la conscience.

N'atteignant immédiatement l'essence vivante qu'en nous, c'est notre propre essence qui seule nous sert de terme de comparaison pour apprécier celle d'autrui.

Mais il nous faut un soin extrême pour ne jamais attribuer à l'essence exprimée plus qu'il ne lui revient de sa communauté de nature avec la nôtre. Le type que nous fournit la conscience tend donc à se substituer au vrai concept des essences étrangères, à les accroître, à envahir ainsi le monde et à le faire homme, à l'humaniser sous une infinité de formes diverses. Nos perceptions ne nous apprennent jamais rien de nouveau en tant qu'elles nous font concevoir les essences latentes, car le peu que nous pouvons concevoir de leur nature correspond toujours à quelque chose de la nôtre qui n'est pas nouvelle pour nous. Le nouveau que nos perceptions nous apprennent gît tout entier dans leurs rapports, et voilà pourquoi les rapports font toute notre science objective. Les formes diffèrent entre elles par les rapports de situation, de quantité, d'intensité, qui entrent dans les sensations dont elles sont composées; elles sont en cela indéfiniment variables, tandis que les essences latentes qu'elles expriment se réduisent toutes pour nous à des forces, dont les types sont en nous et qui sont par conséquent peu nombreuses. Ainsi, pour nous, un éléphant et une fourmi diffèrent autant par la forme extérieure qu'ils diffèrent peu par l'expression de l'intelligence. Car c'est notre propre intelligence qui est le type unique de la leur à un certain degré, et il nous est fort difficile de déterminer exactement ce degré d'après la

seule expression. Nous nous laissons aller à notre insu à prêter notre nature morale aux êtres inférieurs, plus ou moins, sans doute, qu'ils n'y ont droit.

Ce phénomène intellectuel qui engendre toutes les erreurs métaphysiques, toutes les légendes religieuses et les plus charmantes fictions de la poésie, est l'anthropomorphisme.

L'anthropomorphisme s'introduit spontanément dans notre manière de contempler la nature. Il en résulte que bien rarement nous interprétons exactement les dehors des objets; car dans la forme de tout objet naturel nous sommes enclins à confondre deux choses distinctes dont l'une est réelle et l'autre illusoire, à savoir la représentation ~~de l'intérieur~~ de l'essence latente qui constitue le fond de l'objet, son intérieur, et la représentation de notre propre essence que nous y transportons à notre insu, par anthropomorphisme. Presque toujours la représentation réelle est supplantée ou au moins adultérée par cette représentation fictive qui nous rend ce que nous prêtons à l'objet, de sorte qu'elle est expressive sans être sûrement instructive. Ainsi l'aspect d'un sel cristallisé, par la régularité de ses faces, de ses lignes et de ses angles, ne nous suggère pas seulement l'idée d'une loi de mécanique moléculaire; nous ne pouvons nous empêcher, avant réflexion, d'y admirer quelque chose de plus, une sorte d'art que nous assimilons à une combinaison laborieuse et méritoire de quelque intelligence analogue à la nôtre; l'imagination du poète devance en nous l'observation du savant. A la vue d'un rocher et

des anfractuosités qui le rendent, comme on dit, pittoresque, nous ressentons tout d'abord l'impression que nous ferait un visage, nous ne pensons qu'ensuite à chercher dans sa forme la représentation des forces qui s'y cachent. Nous avons prêté un caractère de *gravité* morale à son apparence massive où ne se manifeste réellement qu'un rapport entre sa *gravité* physique et sa construction moléculaire. Nous avons trouvé une bouche et des yeux dans une déchirure et des cavités, qui sont seulement les indices d'un événement géologique et d'actions physiques et chimiques. En un mot, nous l'avons fait homme autant que sa figure nous l'a permis, et le visage que nous avons ainsi substitué à cette figure nous en a dissimulé la véritable expression.

De même une fleur nous intéresse tout de suite par des qualités que nous y mettons sur la foi de sa grâce et de son coloris, et qui appartiennent à la nature humaine sans avoir rien de commun avec la sienne, car elle est peut-être un monde ou un monstre pour le puceron qui en côtoie la corolle comme un abîme. Sa forme nous trompe donc d'abord plus qu'elle ne nous renseigne, parce qu'il s'y rencontre des éléments sensibles étrangers à sa représentation réelle, mais capables d'exprimer quelque mode de notre activité intime; cette représentation réelle n'est dégagée pour nous de tout anthropomorphisme que si nous y lisons avec l'œil du botaniste le plus froid.

Pour le règne animal la méprise est plus facile et plus fréquente encore. Buffon lui-même, avec tout son génie

scientifique, n'a pas su, en décrivant les animaux, isoler dans les formes qu'il interprétait la représentation réelle et en éliminer l'expression illusoire des passions humaines.

Chez un tigre, l'importance, la disposition, la forme des maxillaires et des dents représentent bien la fonction d'une mâchoire de carnassier, mais est-il aussi certain que tout cet appareil mécanique représente une cruauté propre à ce carnassier? Un tigre est prompt à bondir, surtout quand il a faim, mais il l'est comme un arc tendu dont le trait est prêt à partir et qu'une chiquenaude peut détendre : cela n'autorise pas à conclure qu'il ait un méchant dessein.

Mais on ne risque pas de se tromper en concluant de sa structure ostéologique et myologique et du système de leviers qui la compose, qu'il y a en lui un ressort très propre à une rapide et vigoureuse détente, une puissance de bond prodigieuse. Mais quel poète, quel artiste peut se flatter de regarder un tigre à la façon de Cuvier? de ne point apporter dans l'interprétation de sa forme la sentimentalité de Buffon et même un anthropomorphisme bien plus erroné? Au point de vue de la laideur et de la beauté appliquées aux animaux, nous nous égarons bien davantage encore. En général, une bête ne nous paraît laide que par notre invincible propension à y chercher quelque chose de la figure humaine.

Pour savoir s'il y a vraiment des singes laids, il faudrait pouvoir consulter un singe, car la beauté que nous demandons inconsciemment à la forme du singe et qu'as-

surément nous n'y trouvons pas, c'est une beauté humaine; aussi, quand nous disons qu'un singe est laid, c'est comme si nous disions qu'il le serait s'il était homme, ce qui est incontestable. Nous devrions admettre que la représentation esthétique qui nous déplaît chez certains animaux n'est pas leur représentation réelle, mais une expression illusoire du type humain, expression naturellement monstrueuse et choquante. Mais quand un animal est si éloigné du type humain qu'il ne peut soutenir aucune comparaison avec ce type, nous ne songeons plus à le dire laid, ou si nous le jugeons tel, c'est par des sensations désagréables étrangères à sa physionomie, c'est parce qu'il blesse nos sens et non parce qu'il blesse notre goût esthétique. Un ver de terre, par exemple, qui, au soleil, peut avoir la forme et la couleur d'un bracelet d'argent, ne peut pas être dit laid, mais il nous dégoûte par des particularités qui ne sont en rien représentatives de son essence latente. Il arrive aussi que nous trouvons de la beauté à un animal comme nous en trouvons à un motif de décoration, à un morceau d'architecture, parce que les courbes de son corps caressent l'œil, ou bien parce qu'il s'y manifeste, entre l'activité interne et la forme, un de ces rapports qu'on appelle souplesse, élégance, etc... telle est pour nous la beauté du cheval, de l'oiseau. Dans ce cas, la qualité esthétique n'est pas toute prêtée à l'animal par l'imagination du spectateur, elle correspond à quelque chose de l'essence latente, elle est en grande partie une représentation réelle. Mais le poète et l'artiste ne manquent pas d'y

ajouter ce qu'il faut pour humaniser le cheval, pour qu'on sente en lui ce *fier* et fougueux animal, *la plus noble conquête,* etc...

Nous avons tant de peine à considérer exclusivement dans les formes la représentation des essences latentes qu'elles enveloppent, que ce sont leurs caractères secondaires qui surtout nous frappent. Il suffit qu'un animal soit plus grand qu'un autre, et que sa taille et sa structure se rapprochent de celles de l'homme, pour que sa vie nous semble plus respectable et plus intéressante. On a beau nous démontrer que l'organisme d'un insecte est très complet, très compliqué, très riche, nous ne laissons pas de l'écraser sans scrupule, tandis que nous instituons des sociétés protectrices pour les animaux supérieurs; nous tuons les autres par indifférence ou par jeu, ceux-ci seulement par passion à la chasse, ou par nécessité à l'abattoir. S'il était possible de réduire la théorie de tous les organismes à des formules géométriques et mécaniques de leurs fonctions, indépendamment de leurs dimensions absolues, on serait peut-être étonné de trouver si peu différents ceux que l'illusion du volume et de l'aspect faisait paraître si éloignés les uns des autres.

On peut dire qu'en général les formes des minéraux, des végétaux et des animaux qui peuplent la terre, au lieu de nous représenter les essences latentes qui les révèlent, ne font à nos yeux, avant toute réflexion, qu'imiter et symboliser l'essence humaine, que nous leur prêtons à des degrés divers dans la mesure où ces formes le

comportent. Ainsi la plupart des objets tirent pour nous leur expression de quelque rapport vague avec la physionomie de l'homme, depuis le rocher et la plante jusqu'au singe. La poésie entière en fait foi.

CHAPITRE X

ASSOCIATION DES PERCEPTIONS ACTUELLES AUX SOUVENIRS, ET DES IDÉES ENTRE ELLES. — RÉMINISCENCE. — RÊVERIE. — RÔLE DE CES FONCTIONS DANS L'EXPRESSION.

NE perception présente nous suggère le souvenir d'une perception passée; ce souvenir est accompagné d'un autre souvenir, et les idées éveillées ainsi en engendrent d'autres indéfiniment. Chacun peut constater en soi ce curieux phénomène. Il est nécessaire à notre objet de l'examiner et d'en marquer sommairement les caractères qui nous importent.

La part de la volonté dans cette association successive de perceptions, de souvenirs et d'idées, est très variable; elle y intervient avec énergie dans la réminiscence rebelle, elle y abdique entièrement dans la rêverie, et, entre les deux extrêmes, elle laisse plus ou moins à la spontanéité. Mais ni la volonté ni la spontanéité ne détermineraient l'association successive des termes, si

quelque rapport entre eux, voisin ou éloigné, c'est-à-dire plus ou moins abstrait, ne servait de point de départ et d'appui à l'évocation volontaire, d'amorce à la suggestion spontanée, de manière à former des couples rattachés les uns aux autres. Étant donnée une perception initiale, celle de tel arbre, par exemple, un simple rapport de simultanéité dans le passé entre la vue des arbres et celle des oiseaux associera l'image de l'oiseau à la perception de l'arbre. Mais aussitôt une foule d'autres images s'offriront d'elles-mêmes, à cause des nombreuses relations qui rattachent la vie humaine à l'oiseau ; selon l'humeur, le tempérament et le passé de chacun, l'idée d'oiseau suggérera celle de la chasse, ou de la liberté, ou du ciel, etc. Et cet enchaînement d'images et d'idées pourra se développer spontanément, sans la moindre intervention de la volonté. Dans ce cas, c'est la pure rêverie. On peut définir la rêverie : la contemplation intérieure d'une succession d'états de conscience spontanément associés. La rêverie est troublée par le moindre accident qui vient rompre la chaîne des termes, et alors la volonté intervient pour la renouer par un effort de réminiscence. Cet effort mental est très remarquable par la nature de son point d'appui, et par l'opération qu'il effectue. Quand nous nous efforçons de nous rappeler la chose que nous avons oubliée, nous ne sommes pas sans aucun renseignement sur cette chose, car, si nous en ignorions absolument tout, nous ne saurions même pas qu'elle est oubliée ; la sentir oubliée c'est déjà l'avoir tirée de l'oubli absolu. Or, ce peu que nous savons d'elle est très indé-

terminé, c'est son rapport le plus général avec des choses que nous connaissons, en un mot, c'est son genre, et, pour nous la rappeler entièrement, il faut que nous trouvions son espèce dans ce genre, ses variétés dans cette espèce, enfin son individualité; il faut que nous déterminions des rapports de plus en plus étroits qui éliminent successivement de son genre tous les caractères étrangers à son espèce, de son espèce tous les caractères étrangers à sa variété, de sa variété tout ce qui ne lui est pas propre. L'opération de réminiscence consiste donc à reconnaître la chose oubliée dans ses ressemblances de plus en plus circonscrites avec des choses de même genre, puis de même espèce, puis de même variété; et certes rien n'est plus curieux que cette confrontation dont l'un des termes est comparé, sans être présent, et, pour ainsi dire, jugé par défaut. Dans la réminiscence on ne sait pas ce qu'est l'objet oublié, mais on sait ce qu'il n'est pas et l'on en reconnaît successivement les caractères dans ce qui lui ressemble.

Il n'y a pas de procédé de généralisation et d'abstraction plus subtil que la réminiscence, car elle saisit et exploite les rapports les plus éloignés entre ce qu'elle a et ce qu'elle cherche; le fil le plus ténu lui est bon pour lier ces deux termes et passer du premier au second dans le dédale de l'oubli. Souvent, dans la rêverie, la spontanéité est aussi sagace que la réflexion, les rapports se démembrent, se ramifient, s'étendent jusqu'à la plus flottante indétermination; les ressemblances se généralisent d'elles-mêmes d'objet en objet, et de proche en

proche, de manière à relier graduellement de la façon la plus inattendue deux termes ordinairement fort étrangers l'un à l'autre. Cet état confine au songe proprement dit, et même au sommeil, car il implique l'oubli graduel des différences qui sont les vives saillies des choses.

Dans l'effort de la réminiscence l'esprit passe en revue les objets relatifs à celui qu'il cherche, et comme il ne le reconnaît qu'en partie, il nie en même temps qu'il affirme, autrement dit il est préoccupé des différences autant que des ressemblances; mais dans la rêverie, au contraire, ce sont les ressemblances qui mènent seules la pensée, c'est une perception continuelle de rapports communs. Dans l'effort de la réminiscence l'esprit discute, dans la rêverie il assiste et subit.

La rêverie supposant la détente, l'abandon de la volonté est coutumière aux personnes à qui répugne l'effort et qui sont d'un caractère faible. Rien ne diffère plus d'un rêveur qu'un penseur, car la pensée est, par essence, un effort; réfléchir, c'est, comme le mot l'indique, soumettre l'intelligence à la direction de la volonté. A première vue on peut prendre un rêveur pour un penseur, parce qu'ils sont tous deux attentifs, ce qui leur donne une même attitude, mais cette méprise ne dure pas. L'attention du rêveur est toute machinale et inconsciente, elle ne lui coûte aucun effort; elle ressemble à celle du spectateur captivé par une scène dramatique; ce n'est qu'une accommodation spontanée de l'esprit à son objet, comme l'œil s'accommode au sien. L'attention du penseur est un effort commandé par la volonté; si, par

moments, quand son travail est en bonne voie, il oublie qu'il s'efforce comme on oublie qu'on s'efforce en marchant, ces lacunes de conscience sont suivies, à courts intervalles, d'élans pénibles de l'attention rendue à la conscience par la résistance de son objet. Le rêveur et le penseur, d'abord confondus, révèlent bientôt, par des différences sensibles de physionomie, combien aussi leurs états moraux diffèrent. A vrai dire, leurs dehors n'ont guère de commun que l'immobilité et la gravité. Mais l'immobilité du rêveur est celle de l'inertie, et sa gravité n'est que la libre action de la pesanteur sur les molécules de sa face; il se tient plus volontiers assis que debout, et allongé qu'assis; ses bras s'abandonnent, son front ne se ride pas, ses yeux demeurent des miroirs, sans regard intense, la bouche est entr'ouverte. L'immobilité du penseur est celle d'une lutte où l'effort et la résistance s'équilibrent Un penseur réfléchit aussi bien debout qu'assis, il semble presque éviter une attitude trop commode, il en prend une un peu militante. Ses bras ne pendent pas; la main se porte au menton ou au front et s'y appuie, les sourcils se rapprochent, le regard s'accommode sur l'infini comme celui du rêveur, mais il fouille. La gravité du penseur fait penser à un poids soutenu, et non au repos d'un fardeau déposé. Il est curieux d'observer chez un même sujet les caractères de la rêverie et de la pensée et de suivre le passage de l'une à l'autre. C'est une expérience facile, car le plus souvent la rêverie précède et occasionne la pensée. Un homme s'était endormi dans son fauteuil, il se réveille, et si aucun devoir

ne l'appelle encore à l'action, il se laisse aller au cours de ses premières perceptions et des souvenirs qui s'y associent; il rêve éveillé. Mais voici que dans le défilé des fantômes qui traversent son cerveau se présente une idée relative à ses travaux intellectuels. Aussitôt son attention change de caractère; de passive elle devient active. Alors la commodité même de son fauteuil semble l'importuner; il n'y reste pas étendu, il dresse son buste et s'accoude; sa physionomie se transforme, il ne rêve plus, il pense.

Nous devons avant tout nous garder de confondre l'expression proprement dite que nous étudions, avec l'association des idées qui produit la réminiscence et la rêverie. Par exemple, la sensation du bleu peut être accompagnée en nous de l'image d'une femme qui portait un ruban bleu dans sa coiffure. Cette couleur n'exprime pas pour cela nécessairement cette personne, mais nous la rappelle seulement, ce qui est très différent. Le plus grossier banc de pierre pourra nous la rappeler sans l'exprimer le moins du monde, si nous nous sommes assis avec elle sur un banc semblable. Pour qu'il y ait expression, il faut, nous l'avons dit, qu'il y ait dans la sensation quelque chose qui soit aussi dans l'essence exprimée, il faut un caractère commun à l'une et à l'autre, caractère souvent très subtil et extrêmement difficile à dégager, alors même qu'il est très puissamment expressif. Il se peut que la couleur qui rappelle la personne l'exprime aussi, mais le caractère commun à cette sensation de couleur et à cette personne pourra être très

rebelle à l'analyse; ce sera une sorte de suavité propre à l'une et à l'autre, qui pourra n'avoir pas de nom dans la langue. Le poète, par les délicatesses et les artifices de son art, sera peut-être capable d'abstraire ce caractère commun et de le signaler. Si l'on fait passer une série de parfums exquis sous les narines d'un homme qui cherche dans les sensations de l'odorat l'expression d'un sentiment dont il a joui, il ne trouvera pas tous ces parfums équivalents pour exprimer ce sentiment, il fera certainement un choix, et il lui sera néanmoins tout à fait impossible de nommer la qualité qui appartient à la fois au sentiment exprimé et à tel parfum qui exprime mieux ce sentiment que tel autre. Il faut en accuser l'imperfection du langage plutôt que celle de l'expression. Mais celui des parfums qui, dans ce cas, sera le moins expressif du sentiment éprouvé pourra être le plus capable de le rappeler, s'il nous a affecté en même temps que ce sentiment, s'il nous y fait rêver; alors il agira par association d'idées, non par expression.

Mais si l'association des idées se distingue profondément de l'expression, elle y concourt toutefois de la manière la plus efficace, en la précisant comme nous allons l'expliquer. Tous les caractères communs aux perceptions sensibles et aux états moraux sont très généraux, et, par conséquent, vaguement expressifs. Par exemple, une mélodie, par la vivacité ou la langueur de son rythme exprime la joie ou la tristesse en général, parce qu'il y a de la vivacité dans la joie, et de la langueur dans la tristesse, mais elle n'exprime pas telle joie ou telle tristesse; une

même mélodie sera aussi propre à exprimer la joie attachée à l'espérance que la joie attachée à une douce possession présente; si donc cette mélodie exprime l'espérance plutôt que tout autre mode de la joie, c'est seulement pour un certain auditeur, et grâcé à l'idée qu'il y associe; ce n'est pas, à vrai dire, par elle-même et pour tout le monde qu'elle exprime l'espérance; c'est par l'application particulière que cet auditeur fait du caractère général expressif de la joie qui lui est personnelle et dont le souvenir lui est suggéré par l'idée générale de joie qu'exprime la mélodie. Celle-ci laisse complètement indéterminée l'espèce de joie qu'elle exprime; de là vient qu'un même morceau de musique, bien qu'il éveille dans tout l'auditoire un même genre d'émotion, la joie, par exemple, exprime pour chaque auditeur une espèce différente de joie. La jouissance expressive d'une perception est donc toute relative à l'individu qu'elle affecte, parce qu'elle prend des déterminations différentes pour chacun selon les prédispositions de chacun.

Le rôle de l'association des idées dans l'expression est donc extrêmement important. Les caractères expressifs, communs aux perceptions sensibles et aux états moraux ne sont en quelque sorte, dans chaque individu, que les matériaux fournis par la sensibilité physique à la sensibilité morale, qui se les approprie et les façonne à sa ressemblance, au gré de la réminiscence et du rêve.

La rêverie exploite évidemment les matériaux de l'expression d'autant plus qu'ils sont plus indéterminés; aussi l'expression objective porte-t-elle moins à la rêverie que

l'expression subjective, parce qu'elle détermine plus exactement la chose exprimée. Plus une expression est précise et nette, plus elle concentre sur elle l'attention et moins elle favorise la rêverie. C'est ce que nous allons montrer en examinant rapidement quelle est la part de l'expression dans les divers arts, nous réservant de l'étudier de près dans chaque art au livre suivant. Les vrais musiciens sont moins préoccupés de la puissance expressive de la musique que de la volupté toute spéciale causée au sens de l'ouïe par les combinaisons savantes des sons; la romance la plus banale sera très capable, au contraire, d'émouvoir profondément un auditeur peu musicien; dans la musique, les qualités purement expressives sont plus sensibles à celui-ci que les autres propriétés. Je puis donc observer sur moi-même, qui suis dans ce cas, les effets expressifs de la musique. Quand j'assiste à un concert, voici ce qui se passe en moi. En entrant, j'y apporte un état moral, plus ou moins gai ou triste, où mille souvenirs latents affleurent ensemble ma conscience, sans qu'aucun y fasse encore saillie; ils sommeillent tous très légèrement dans un équilibre instable; il suffira de la moindre sensation nouvelle pour troubler cet équilibre. L'archet se lève. Supposons que le morceau exécuté soit entièrement nouveau pour moi. Aussitôt se manifeste un caractère commun à la perception de l'ouïe et à quelque état moral; par exemple, le rythme est vif, et en cela semblable à un mouvement de gaîté; il y a donc expression, mais expression très indéterminée qui ne se précise pour moi que par le souvenir que j'y associe de

tel événement de ma vie. L'un des facteurs latents de mon état moral se détache alors de tous les autres. Ainsi j'éprouve un plaisir sensuel qui exprime des affections morales vagues, mais accompagnées de souvenirs qui le spécifient en s'y associant. Supposons maintenant que, dès les premiers accords, j'y reconnaisse le morceau qui va être exécuté; comme il n'est pas nouveau pour moi, la réminiscence agit aussitôt, et ainsi l'association des idées supplante l'expression; je me rappelle mes précédentes auditions de ce morceau et, confusément, les circonstances de toutes sortes qui les ont accompagnées, le plaisir ou le déplaisir que j'en ai éprouvé. Tous ces facteurs rencontrent ceux de mon équilibre moral actuel, les heurtent ou les accompagnent, et se composent avec eux pour former un état moral nouveau d'une extrême complexité. Si le morceau m'a plu précédemment, je me prépare à en jouir de nouveau, et si l'exécution en est bonne, il se joint pour moi, au plaisir de l'ouïe, le plaisir de l'attente satisfaite. *Bis repetita placent;* la raison en est facile à découvrir : entendre une seconde fois un morceau, c'est voir se réaliser de nouveau un plaisir dont on ne possédait plus que le souvenir. On éprouve donc la satisfaction d'un homme qui retrouve un objet perdu dont le souvenir, insuffisant pour l'en faire jouir, ne faisait qu'en alimenter le regret.

Cette prédisposition favorable modifie profondément le second équilibre moral; il en naît un troisième, où la réminiscence des anciens effets d'expression, attendus et retrouvés, se compose avec les précédentes dispositions

de l'âme dont tous les facteurs ne sont pas éliminés.

Dans la peinture, les perceptions représentent des choses extérieures déterminées ; elles ont une expression objective qui fixe et délimite la carrière de l'imagination ; les rapports qui associent les idées sont moins abstraits ; le sujet traité est bien défini ; par suite, il y a moins de sollicitation à la rêverie. C'est le portrait d'un homme déterminé, c'est une scène de la vie privée et de l'histoire. Tous les souvenirs adventices sont moins précis que les perceptions qui les éveillent et ne peuvent aussi aisément que dans la musique y trouver leur expression ; en un mot, l'expression est trop définie et trop impérieuse pour se laisser supplanter ou absorber par les fantômes de la mémoire. Aussi la peinture fait-elle rêver moins vaguement que la musique et les parfums ; elle fait plutôt imaginer que rêver. Le paysage toutefois porte à la rêverie plus que tous les autres genres, parce qu'il ne représente pas un événement déterminé. L'expression en peinture, dans tous les cas, se distingue plus nettement qu'en musique de l'association des idées.

La sculpture prête moins encore que la peinture à la confusion de ces deux facteurs du plaisir esthétique. Les sculpteurs sont en général moins rêveurs que les peintres et les musiciens ; quand ils abandonnent leurs conceptions au hasard de l'association des idées, ils risquent d'introduire dans leurs compositions un élément trop dramatique, nuisible à l'expression pure de la beauté sculpturale.

En architecture, le rêve reprend ses droits, parce que

les lignes n'ont point un langage assez défini pour limiter la divagation. Mais remarquons que les architectes et les connaisseurs capables de sentir la beauté plastique, toute spéciale, des proportions et des figures monumentales, s'y attachent et ne subissent aucune des expressions étrangères suggérées par la rêverie ; ils se comportent comme les vrais musiciens, que la musique fait moins rêver que les profanes, parce que la beauté propre aux perceptions auditives les occupe exclusivement.

CHAPITRE XI

DÉFINITIONS EXACTES DE L'EXPRESSION OBJECTIVE ET DE L'EXPRESSION SUBJECTIVE.

ous sommes à présent en état de définir avec plus d'exactitude l'expression objective.

L'expression objective d'un être pour un homme, c'est la révélation de cet être à cet homme par sympathie créée entre leurs intérieurs respectifs au moyen de l'extérieur du premier impressionnant les sens du second.

Nous pouvons rendre cet énoncé moins barbare, en remarquant que l'impression de l'extérieur sur les sens détermine les sensations, lesquelles se coordonnent et se composent dans la perception qui en fait des images. Ces images, en grande majorité visuelles et tactiles, constituent ce qu'on appelle la *forme*.

Disons donc que l'expression d'un être pour un homme est la révélation du premier au second par la sympathie au moyen de la forme.

Cette expression objective est la plus révélatrice de toutes, quand l'être exprimé à l'homme est son semblable; l'expression des objets devient de moins en moins révélatrice pour l'homme à mesure que leur intérieur diffère davantage du sien propre; plus la différence entre les deux intérieurs est grande, plus la tendance sympathique est tôt réprimée par la conscience éveillée.

Nous pouvons maintenant définir la démarcation entre l'expression objective et l'expression subjective. L'expression est objective tant que la forme détermine dans l'homme une sympathie qui lui révèle hors de lui un intérieur existant; elle est subjective quand la forme détermine une sympathie à laquelle ne correspond hors de lui aucun intérieur existant; dans ce cas, l'homme ému par la forme, n'a d'abord, avant tout examen, aucune raison de lui refuser un intérieur correspondant et analogue au sien propre, car elle produit sur lui les mêmes effets sympathiques que si elle en exprimait un; il supplée spontanément à ce qui manque au phénomène, il suppose cet intérieur à la forme. Tel est le principe de l'anthropomorphisme, auquel tous les hommes sont naturellement portés à soumettre la nature entière. C'est la source principale de la poésie. Il ne faut donc pas s'étonner si la poésie répugne à la science positive; celle-ci commence où celle-là finit, c'est-à-dire lorsque la forme, considérée indépendamment de sa vertu sympathique, et dépouillée, par suite, de toute expression objective ou subjective, réelle ou imaginaire, ne constitue plus qu'un système de rapports au service de l'entendement.

En résumé, toutes les formes, dans la nature, ont plus ou moins la propriété d'émouvoir l'homme par sympathie et par conséquent d'être expressives pour lui, mais leur expression est tantôt objective et réelle, tantôt subjective et, dans ce cas, imaginaire, quand on lui attribue un objet extérieur qui n'existe pas. L'expression subjective, c'est-à-dire celle à laquelle ne correspond pas un intérieur dans un être existant hors de nous, nous révèle du moins notre propre intérieur, et en cela elle n'est point erronée, pourvu que nous résistions aux entraînements de l'anthropomorphisme.

CHAPITRE XII

ANALYSE DES CARACTÈRES EXPRESSIFS DES PERCEPTIONS SENSIBLES. — CARACTÈRES : 1° DES SONS; — 2° DES PERCEPTIONS TACTILES SOIT DE PURE RÉSISTANCE, SOIT IMPLIQUANT RÉSISTANCE, SOIT N'IMPLIQUANT PAS RÉSISTANCE; — 3° DES COULEURS ET DES FIGURES; — 4° DES ODEURS ET DES SAVEURS; — 5° DES BESOINS; — 6° DES PERCEPTIONS NON CLASSÉES.

U chapitre VI nous avons montré, en consultant le langage, que les hommes ont spontanément reconnu qu'il existe des caractères communs aux perceptions sensibles et aux états moraux. Nous allons maintenant rechercher par une analyse rapide quels sont ces caractères expressifs, afin de corroborer par des preuves psychologiques la preuve historique de leur existence.

Et d'abord, quels sont les états moraux exprimés ? Ce sont, nous le savons, ceux qu'on rapporte communément

aux trois aptitudes nommées l'intelligence, le cœur et la volonté. Quand une composition musicale nous attriste ou nous enthousiasme, que le bleu pâle d'un ciel de mai nous attendrit, qu'un parfum nous fait rêver, qu'un inconnu nous apparaît et que nous lui trouvons l'air spirituel, ou bon, ou impérieux, dans tous ces différents cas nous affirmons quelque chose de commun entre nos perceptions sensibles et le monde moral.

Examinons donc les caractères des diverses catégories de perceptions sensibles, et montrons directement que ces caractères sont tous expressifs, comme le langage en témoigne, c'est-à-dire qu'ils ont tous quelque chose de commun avec les états moraux.

CARACTÈRES DES PERCEPTIONS SENSIBLES

Nous allons dans ce chapitre distinguer et recenser les caractères des perceptions dues à nos divers organes des sens. Nous examinerons ces caractères tels qu'ils s'offrent à la conscience, sans nous attacher à la manière dont doivent les expliquer et les interpréter la physique et la physiologie, car c'est ce point de vue seul qui intéresse directement l'esthétique, et qui soit utile à l'explication du phénomène de l'expression.

LES SONS

Les sons ont tous un caractère commun qui en fait un genre de sensations distinct. Dans ce genre, il y a diffé-

rentes espèces de sons définies par le *timbre :* les sons rendus par le violon sont à cet égard d'une autre espèce que les sons rendus par la flûte. Dans toutes les espèces de sons, l'*acuité* ou *hauteur* crée une même série de variétés qui constitue la gamme. Enfin chaque son est susceptible d'une *intensité* plus ou moins grande.

L'intensité d'une sensation quelconque apparaît comme un caractère quantitatif de cette sensation, tous ses autres caractères demeurant constants d'ailleurs.

La qualité agréable ou désagréable se rencontre évidemment dans le son ; mais il est incontestable qu'une infinité de sons nous deviennent indifférents : ainsi quand nous nous attachons uniquement au sens des paroles, nous entendons la voix sans plaisir ni douleur ; l'habitude rend également indifférents les bruits ordinaires de notre voisinage. Une perception indifférente n'est pas une perception inconsciente, mais celle dont l'élément agréable ou désagréable a seul disparu.

Il résulte pour l'oreille qui perçoit simultanément certains sons un plaisir tout spécial, à la condition que leurs nombres respectifs de vibrations soient dans des rapports déterminés. Les sons forment ainsi des *accords*.

En outre, les sons se composent dans la durée par la mémoire avec des particularités remarquables.

Pour faire bien comprendre comment, en général, des sensations peuvent se coordonner dans la durée par la mémoire, nous rappellerons certaines propriétés de cette fonction. On peut se souvenir *simultanément*, dans le présent, de faits qui se sont produits *successivement* dans le

passé ; il y a des *souvenirs simultanés de faits successifs.* Ainsi dans la mémoire, les sensations à l'état de souvenirs peuvent *coexister en gardant l'ordre et la vitesse de leur succession.* Par exemple, plusieurs notes composant une phrase musicale ont été *successivement* données par un chanteur ; mais c'est simultanément que les souvenirs de ces notes sont perçus, car il n'y aurait évidemment pas mélodie si l'auditeur ne se rappelait pas en même temps toutes les notes passées qui la composent avec la note présente. Il résulte de cette coexistence des souvenirs des sensations une comparaison, de sorte que les rapports des sensations entre elles sont spontanément perçus. Ainsi chaque sensation devient relative à celles qui la précèdent et à celles qui suivent, et tous ses caractères en sont affectés. Toutes les sensations dont on peut se souvenir sont par cela seul capables de se *composer dans la durée par la mémoire,* mais elles le sont plus ou moins selon qu'elles sont plus ou moins riches en propriétés ; les sons, par exemple, qui peuvent différer entre eux par l'intensité, la hauteur, le timbre, fournissent plus de rapports à la comparaison dans la durée par la mémoire que les sensations de pure résistance, par exemple, qui ne peuvent différer entre elles que par l'intensité.

Les notes d'une mélodie, en tant que souvenirs, coexistent donc en gardant l'ordre et la vitesse de leur succession ; leur composé dans la mémoire est en cela comparable à un dessin dont les points coexistent à la suite les uns des autres ; c'est ce qui permet aux compositeurs

d'appliquer le mot dessin à la musique ; il y a, disent-ils, dans telle composition de jolis dessins d'orchestre. Ainsi les sons composent dans la mémoire un système, et sans s'y confondre, ils sont perçus dans des rapports d'intensité, dans des rapports d'acuité dont la succession ascendante est la gamme, et dans des rapports de temps accusés par la mesure et par le rythme, et il résulte de cette composition des sons une volupté spéciale qui est le charme de la mélodie, charme distinct du plaisir propre à chaque note séparément perçue.

La science des mélodies combinées et des accords des sons a pris, sous le nom d'harmonie, un développement et une profondeur considérables et sert de fondement à l'art musical.

LES PERCEPTIONS TACTILES

Pour le physiologiste, ces sensations sont toutes celles qui ont la peau pour organe. Au point de vue psychologique, la sensation de résistance n'ayant rien de commun, par exemple, avec la sensation de chaleur ou de froid, il y aurait lieu de ne pas les ranger sous une même dénomination. Il nous suffit toutefois de faire observer que nous comprenons dans la classe des perceptions tactiles trois ordres distincts de perceptions : 1° les perceptions de résistance proprement dites ; 2° celles qui impliquent perception de résistance, et, 3° celles qui, ne l'impliquant pas, sont néanmoins introduites en nous de la même manière que les premières, c'est-à-dire par une communi-

cation de la surface de la peau, en un point quelconque avec le monde extérieur.

Le contact est la condition de toutes les sensations, car il faut que le nerf spécial (olfactif, acoustique, optique, etc.) soit impressionné par l'objet ou l'agent intermédiaire, mais la sensation n'est pas pour cela tactile, si la peau ne constitue pas la surface de contact.

PERCEPTIONS DE PURE RÉSISTANCE

Dans la pratique, il est bien difficile d'isoler complètement la perception de résistance de celles qui, à divers degrés, l'accompagnent ordinairement. Par exemple, le sculpteur sent toujours la fraîcheur de la glaise alors même qu'il ne se préoccupe, en modelant, que de la perception des formes par les directions et les distances, grâce aux indications de la résistance.

On peut cependant concevoir et peut-être réaliser un cas où la perception de résistance soit presque dégagée de toute autre perception concomitante.

Supposons, en effet, qu'on touche du doigt un corps d'une surface assez étroite pour qu'on ait la sensation de sa résistance sans celle de son étendue. On peut réaliser ces conditions, car on sait que deux points matériels, deux pointes de compas, par exemple, bien que séparées, ne donnent pas toujours deux sensations tactiles distinctes; il y a un minimum d'écart pour lequel les deux impressions ne donnent qu'une seule sensation. Supposons en

outre que la température du corps touché étant celle de la peau, soit insensible; supposons enfin que la pression du doigt sur la petite surface considérée soit assez faible pour qu'il n'y ait pas piqûre; ainsi toute sensation étrangère à celle de la résistance sera négligeable. On peut réaliser à peu près notre hypothèse en appuyant le doigt très légèrement, aussi peu que possible, sur une tête d'épingle. On obtient ainsi une pure sensation tactile la plus simple possible. Il n'y a là, en effet, presque aucune perception d'étendue, ni de chaleur, ni de piqûre.

La perception de résistance la moins complexe que nous puissions concevoir est donc celle de l'équilibre entre l'action du toucher en un point tactile et la réaction de ce point; on a alors conscience à la fois d'effort et de résistance à un degré qui est minimum lorsqu'on palpe, sans le déplacer, un corps en équilibre instable, et maximum lorsqu'on pousse de toute sa force un corps fixe. Il ne faut pas confondre la sensation de faible résistance avec la sensation qu'on éprouve en touchant du velours ou un duvet de pêche; cette dernière se complique d'un certain chatouillement léger qui relève d'un autre mode du toucher.

Appuyons le doigt pendant quelque temps sur un point tactile : la continuité de la résistance de ce point laisse dans la mémoire une trace qui s'y développe sur une longueur égale à celle de la durée même. Cette trace est la série continue des souvenirs laissés par les divers degrés successifs d'intensité de la résistance dans tous les instants de la durée.

La moindre complication qu'on puisse ajouter à la perception tactile élémentaire que nous venons d'analyser, c'est un déplacement du point d'application du toucher dans une direction constante. On perçoit dès lors l'extension dans l'espace tactile par orientation et mouvement ; puis, avec les variations de direction, s'y manifeste la figure. Celle-ci est agréable, si le trajet du toucher s'opère sans qu'aucun angle l'oblige à changer brusquement de direction. A ce point de vue, la figure de la ligne droite est agréable, mais elle l'est moins que celle d'une ligne courbe, parce qu'il y a dans la variété sans déception une jouissance de surprise. La ligne droite est plutôt indifférente qu'agréable, car son uniformité détermine aisément l'oubli de l'avantage qu'il y a pour le toucher à ne pas changer brusquement de direction.

Les perceptions de pure résistance, nous venons de le voir, se composent dans la durée, par la mémoire, mais seules les variations d'intensité de la résistance s'y composent ainsi, et encore y faut-il apporter une grande attention. Quant aux variations de direction, elles laissent bien dans la mémoire des souvenirs qui s'y succèdent, mais ce n'est évidemment pas dans la durée que les directions varient et se composent, c'est dans l'étendue à plusieurs dimensions, dans l'étendue tactile dont l'image occupe la mémoire.

PERCEPTIONS TACTILES IMPLIQUANT SENSATION DE RÉSISTANCE.

Ces perceptions tactiles sont de plusieurs espèces; une surface est unie, veloutée, âpre, rugueuse, etc... Elles ont évidemment pour condition la résistance à divers degrés; mais on ne peut pas dire qu'il n'y entre que la pure sensation des degrés de résistance. Il semble même que si, par exemple, le chatouillement se prolonge, si la piqûre devient très vive, on perde conscience de la résistance pour ne plus éprouver qu'une sensation d'une tout autre espèce.

Une perception tactile impliquant sensation de résistance peut être agréable, comme, par exemple, celle de l'uni, du velouté, du glissant, du moelleux, ou désagréable comme celle du rugueux, de l'âpre, ou indifférente dans une foule de pressions normales, telles que celles qui résultent de la préhension et de la marche.

Enfin, ces perceptions tactiles, en tant qu'elles impliquent sensation de résistance, engendrent par leur simultanéité la notion de l'étendue tactile.

PERCEPTIONS TACTILES N'IMPLIQUANT PAS SENSATION DE RÉSISTANCE.

Parmi ces perceptions, les unes, telles que le froid, le chaud, peuvent être agréables ou désagréables, mais non

pas indifférentes, car dès qu'elles cessent d'être agréables ou désagréables, elles cessent d'exister, devenant tout à fait inconscientes; d'autres, telles que les sensations génésiques, ne sont normalement qu'agréables; d'autres enfin ne peuvent être que désagréables : telles sont toutes les lésions de la peau, soit par des agents chimiques ou électriques, soit par des agents mécaniques dont l'effet est assez douloureux pour effacer la sensation de résistance qui l'accompagne.

On peut se demander si ces perceptions sont suffisantes pour engendrer la notion de l'étendue tactile. Nous ne le croyons pas, car cette notion, pour se former, nous semble nécessiter des sensations de résistance; la coexistence de perceptions tactiles n'impliquant pas sensation de résistance, nous paraît laisser indéterminée leur distance et même ne pas permettre la notion de distance. Cette question intéresse d'ailleurs trop indirectement notre sujet pour que nous nous arrêtions à la discuter.

LES SENSATIONS VISUELLES

Les sensations visuelles se divisent en couleurs et en figures.

La couleur est une affection générique dans laquelle se rangent diverses espèces qui ont reçu divers noms : le blanc, le noir, le bleu, le vert, etc. Chaque espèce est susceptible d'une infinité de modifications, qui constituent autant de variétés; il y a plusieurs bleus, plusieurs

verts, plusieurs jaunes, et l'on conçoit que le passage s'opère d'une couleur à une autre par une infinité de nuances insensiblement dégradées.

Il y a plusieurs sources de lumière; le soleil, l'étincelle électrique, une bougie, une lampe, etc..., sont autant de foyers de lumière différents, et un même foyer peut fournir des quantités variables de lumière.

L'éclairage d'un objet peut donc varier de nature et d'intensité.

L'éclairage demeurant constant de nature et d'intensité, la sensation d'une même couleur, du rouge, par exemple, peut varier d'intensité; c'est ce qu'il est facile d'observer en ajoutant plus ou moins d'eau à la matière rouge qui compose un pain d'aquarelle, ou en ajoutant plus ou moins de blanc à celle qui compose une couleur à l'huile, de manière à répartir sur des surfaces égales des quantités plus ou moins grandes de la matière rouge. L'œil perçoit ainsi un même rouge d'une intensité indéfiniment décroissante. Cette *intensité* dans la couleur répond à l'intensité dans le son; mais il y a aussi une qualité de la couleur qui répond à ce qu'on nomme, dans le son, le mordant du timbre, c'est celle qu'on appelle la *vivacité*. Sous un même éclairage et à égale intensité, c'est-à-dire, par exemple, le rouge le plus intense étant comparé au bleu le plus intense, la sensation du rouge aura, en quelque sorte, plus de mordant que celle du bleu; le rouge sera plus vif que le bleu.

Enfin, l'état de la matière colorée demeurant constant, si l'on fait varier l'intensité de l'éclairage, la sensation de

la couleur varie; une même matière rouge affectera différemment la vue, selon qu'elle recevra plus ou moins de lumière, qu'elle sera vue au soleil ou à l'ombre. Il semblerait au premier abord que l'accroissement ou la diminution d'intensité de l'éclairage dût avoir pour effet d'accroître ou de diminuer l'intensité de la couleur, de sorte qu'il n'y aurait pas là un nouveau caractère de la couleur, mais seulement un caractère déjà défini (l'intensité), déterminé par une cause différente. S'il en était ainsi, il faudrait qu'en diminuant l'éclairage d'un rouge, par exemple, on pût obtenir la même sensation qu'en y mêlant de l'eau ou du blanc, mais l'expérience ne vérifie pas cette conséquence; on a beau placer une rose en plein soleil, on ne lui donne pas la couleur d'un coquelicot, et réciproquement, celui-ci ne devient pas rose au crépuscule. Il ne faut donc pas confondre l'intensité d'une couleur avec son degré d'éclairage. Les peintres ne pouvant pas répandre du soleil sur la toile et distribuer la lumière même à des degrés différents sur les objets représentés, sont obligés, dans leurs tableaux, de suppléer les différences d'intensité de l'éclairage par des différences d'intensité ou de vivacité de la couleur; ils arrivent ainsi, en opposant des tons plus ou moins vifs ou clairs à des tons plus ou moins éteints ou foncés, à imiter l'opposition de la lumière à l'ombre, et à donner l'illusion du relief.

Bien que des couleurs successivement perçues puissent être comparées dans la mémoire, ce n'est pas dans celle-ci qu'elles forment ordinairement des composés; ce n'est

pas, comme les sons, par succession qu'elles s'influencent les unes les autres, mais par mélange ou juxtaposition dans l'étendue visuelle.

Nous allons analyser rapidement la perception de l'étendue visuelle.

Supposons qu'un œil seulement soit ouvert, et que, du reste, le sens du toucher n'ait pas encore été exercé. Dans ce cas particulier, l'homme percevra les couleurs dont les limites engendreront des lignes et des figures, mais sans aucune distinction de plans de perspective; les plans éloignés pour nous ne seront pour lui que des plans moins nets, d'une coloration effacée. Il lui sera absolument impossible de concevoir une échelle de plans, et les lignes en perspective ne lui apparaîtront que comme des lignes plus courtes, qu'il n'aura aucune raison d'imaginer en profondeur. Et il n'aura même pas la notion de surface plane, car le plan géométrique se conçoit nécessairement comme une limite d'une étendue à trois dimensions; supprimez le volume, rien ne peut plus caractériser la surface; celui qui conçoit le plan doit se placer nécessairement en dehors ou dedans, ce qui est dans les deux cas concevoir la profondeur, un intérieur et un extérieur; une séparation de l'espace en deux parts : et notre homme pourra même faire la géométrie, non seulement de la ligne droite, mais encore de toutes les courbes planes, sans définir le plan; le plan est en effet la condition unique et partant indiscernable de l'étendue pour lui : il ne pourra donc le définir, faute d'un genre et d'une différence prochaine, pas plus que nous ne pouvons

définir l'espace, faute d'un genre également. Nous aurons à faire les mêmes observations, si nous supposons que notre patient, au lieu d'ouvrir cet œil, ait ouvert l'autre. Que maintenant il vienne à ouvrir les yeux, non pas simultanément, mais presque en même temps et brusquement, il aura une double perception, la perception de deux images; puis, en tenant les deux yeux ouverts en même temps, il acquerra, grâce aux indications du toucher, la perception d'une troisième et unique image, qui est une combinaison des deux premières et lui révélera le relief. La troisième dimension nécessaire pour constituer le volume ne sera devenue sensible que par la superposition des deux premières images, où elle ne pouvait être saisie; cette superposition n'est évidemment pas une coïncidence; car les deux images ne sont pas identiques, c'est une synthèse que nous nous contentons de signaler, dans cette partie toute descriptive de notre travail. Nous nommerons étendue visuelle l'étendue qui résulte de cette synthèse. Nous n'avons pas à nous demander si elle se confond avec l'étendue tactile; ces deux étendues ne sont pas plus identiques que ne le sont la sensation de résistance et la sensation de la vue; ce sont deux mondes parfaitement distincts.

Les couleurs sont agréables, indifférentes, rarement très désagréables, quand on les envisage isolément, mais elles peuvent produire en nous l'agréable ou le désagréable, à un degré bien plus sensible, par des rapports, grâce à leur rapprochement; elles sont susceptibles d'harmonie, non point au même degré que les sons

dans la durée par succession, mais surtout par leur rapprochement dans l'étendue visuelle. Elles s'y modifient mutuellement et forment un ensemble qui a un charme propre.

Ajoutons que les couleurs se mélangent en proportions infiniment variables pour composer une infinité de tons et de nuances diverses, agréables, désagréables ou indifférentes.

Les couleurs sont affectives, mais il faut prendre garde ici de confondre la qualité visuelle avec la qualité tactile; une couleur vive, par exemple, peut fatiguer les yeux, en y causant une sorte d'impatience et de cuisson qui n'est pas un effet optique, mais une sensation tactile du premier genre; la scintillation, la vacillation peuvent ainsi produire en nous une douleur qui n'appartient pas au phénomène de la vision. Cette remarque peut s'appliquer aux sons, quand leur intensité ou leur acuité devient douloureuse, et, en général, à toute sensation localisée dans un organe spécial, lorsque le contact de cet organe avec le monde extérieur se rend sensible au préjudice de la sensation spécifique. Les images visuelles ont été formées par juxtaposition successive de points parcourus par le regard pour composer des figures, de sorte qu'avant de devenir immobiles et synoptiques, elles ont été mouvementées : les artistes le savent bien et leur langage en témoigne, quand ils parlent du mouvement d'une ligne et d'un modelé. Les couleurs qui occupent un assez grand espace sollicitent aussi des mouvements de l'œil, mais en tant que surfaces, et non pas en tant

que couleurs. C'est pourquoi le mouvement se dit du dessin et non de la couleur.

Les figures, comme les couleurs, sont agréables, désagréables ou indifférentes, à titre de pures perceptions sensibles, indépendamment de leur signification morale; on peut le démontrer par des raisons en quelque sorte mécaniques. Il faut bien remarquer, d'abord, que le regard voyage sur les figures, de sorte que leur immobilité n'exclut pas de la vision les sensations attachées au mouvement. C'est ce que nous allons examiner d'un peu près.

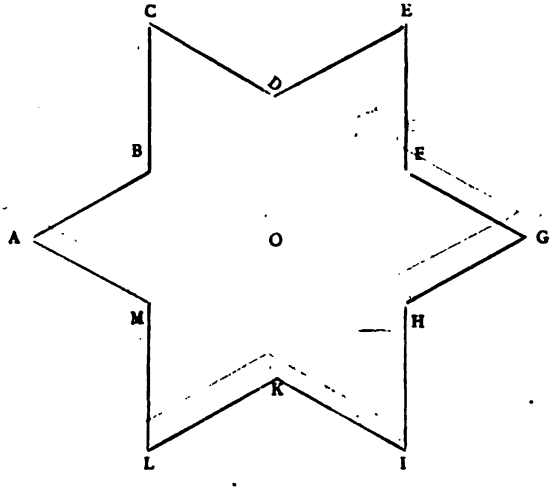
Les sensations que l'œil reçoit d'un objet ont sur celles du toucher l'avantage de pouvoir être toutes *simultanément* perçues, tandis que les sensations tactiles ne se groupent dans la perception actuelle qu'en très petit nombre et sur une étendue très restreinte. C'est principalement dans la mémoire que la perception tactile se forme; un aveugle ne peut palper à la fois tous les points d'un objet matériel; il est obligé de coordonner dans le souvenir ses sensations partielles et successives. Il est vrai que la perception tactile est plus exacte que la perception visuelle faussée par une interprétation rarement exacte de la perspective; le toucher est sujet à beaucoup moins d'illusions que la vue, mais ses déterminations sont trop lentes et trop limitées pour être aussi utiles à la vie que les renseignements dus à la vue.

Les éléments des images visuelles sont, avons-nous dit, simultanément perçus, mais cette simultanéité n'est pas instantanée, bien qu'elle le paraisse à cause de la longue habitude que nous avons acquise de diviser nos sen-

sations visuelles en groupes déjà connus. En réalité, au début de la vie, nous avons dû faire une première reconnaissance minutieuse du champ visuel en y promenant le regard, et assigner aux sensations les rapports constants qui distinguent les perceptions et les individualisent. Les sensations élémentaires sont donc des données sur lesquelles opère l'esprit pour les coordonner selon l'unité qu'il prête à leur groupement, unité qui cesse d'être arbitraire quand elle est toute imposée à l'attention par l'objet extérieur, mais qui peut être choisie par le caprice de la volonté ou n'être que l'effet du hasard comme lorsque nous composons ou rencontrons tout à coup un visage formé par les fleurs d'un papier de tenture. Quoi qu'il en soit, l'esprit ne *regarde* pas de la même manière la même image quand il y voit une fleur ou quand il y voit un visage. Remarquons tout de suite que le regard implique une double action, une direction, mouvement tout physique, et une intention de l'esprit qui peut concevoir des rapports différents entre des données identiques. L'unité mentale qui relie entre elles les sensations élémentaires dont l'image est constituée, le système de leurs rapports n'est pas le même dans un cas que dans l'autre. Or le travail du regard peut être dans le premier plus ou moins aisé que dans le second, et dans les deux il est progressif; il n'est donc jamais instantané. C'est quand l'esprit a déterminé l'unité collective des sensations élémentaires, c'est alors que le regard peut les embrasser toutes à la fois dans une même perception, et c'est alors seulement qu'il y a simultanéité dans la vision. Mais

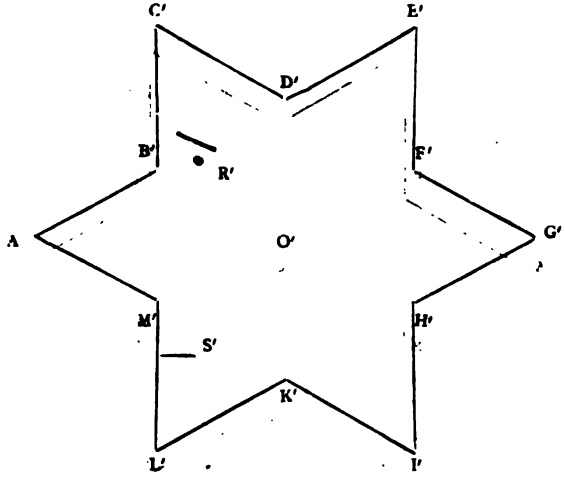
la vision n'est pas pour cela devenue inactive ; l'immobilité physique de l'œil ne fixe pas l'activité mentale du regard. Cette remarque est très importante ; nous allons l'éclaircir par un exemple.

Soit une donnée de sensations linéaires A, B, C, D, E..... L, M, A, dont l'unité est à déterminer. Dès que



l'esprit y voit une étoile, l'unité de la figure est trouvée et la perception en est fixée. Mais l'esprit agit encore par cela seul qu'il continue à regarder ; il rapporte l'unité de sa perception au centre géométrique O de la figure, c'est-à-dire, que spontanément il perçoit les droites comme *allant se rencontrer* par couples aux sommets A, C, E, G, I, L, des angles extérieurs que forment respectivement

leurs couples, ces sommets étant tous situés sur une circonférence dont le point O est le centre. Mais supposons que, changeant tout à coup l'unité de perception, l'esprit découvre un visage grotesque indiqué par l'adjonction des traits R et S à la ligne brisée C' B' A' M' L' R', il ne perçoit plus la figure géométrique comme une étoile com-



plète dont tous les côtés tendent vers les sommets A' C' E' G' I' L' M', il ne rapporte plus la portion C' B' A' M' L' R' de cette figure à son centre commun O'; cette portion, en tant qu'elle représente à l'esprit un profil, a son unité propre et sollicite de lui la conception d'un système distinct et nouveau de rapports, en un mot une autre façon d'opérer sur la donnée sensible.

Une même donnée linéaire peut nous être agréable ou désagréable à regarder, selon que nous rendons le travail physique et mental de la perception plus ou moins facile à notre regard par le choix que nous aurons fait de telle ou telle unité de perception.

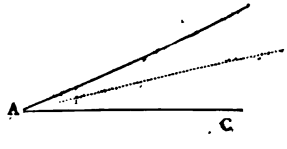
La ligne droite ne distrayant jamais le regard de sa direction initiale, et lui épargnant, par son uniformité même, toute surprise, ne saurait être en soi désagréable. Il y a plutôt dans le trajet du regard sur la droite une aisance, une facilité qui n'est pas sans quelque charme. Nous aimons la diversité dans nos sensations, mais à la condition qu'elles se succèdent sans interruption, qu'elles soient liées. On se l'explique aisément. Quand nous sommes sous une impression agréable et qu'il en survient une nouvelle, ce changement est toujours légèrement pénible si la transition n'est pas rendue insensible, et cela, quand même la nouvelle sensation serait plus agréable que la première, car la première cesse nécessairement avant la naissance de la seconde, et cette perte, si courte qu'elle soit, d'un plaisir, est évidemment pénible. Dire que les sensations sont liées, c'est dire que nous n'avons conscience de la cessation d'aucune, parce que chacune commence la suivante : telles sont les mélodies et les courbes.

D'après ces observations, l'angle rencontré subitement par le regard n'est pas agréable ; le regard lancé sur un des côtés devance le sommet ; or il est obligé de rebrousser et de changer de direction, ce qui le fatigue. L'angle suivi à partir du sommet sur les deux côtés à la fois est

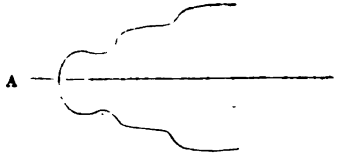
moins désagréable, et encore n'est-il pas aisé d'accompagner deux lignes s'écartant à l'infini; c'est suivre l'écartement de deux points, travail pénible au regard quand l'angle est obtus. Au contraire, l'angle suivi sur les deux côtés jusqu'au sommet, comme dans la perspective, plaît au regard en lui offrant une synthèse de plus en plus facile jusqu'à l'intersection des lignes où les deux points vecteurs se confondent. Les parallèles sont aussi d'un agréable effet par la simplicité du parcours et la symétrie dont il sera parlé plus bas.

Les mêmes remarques s'appliquent aux courbes; on ne peut trouver dans une courbe le point où la forme change, ou plutôt elle change insensiblement partout à la fois; l'œil l'accompagne avec aisance, sans interruption dans sa course, et il y a pour lui variété perpétuelle sans cessation immédiate de jouissance; le regard est conduit.

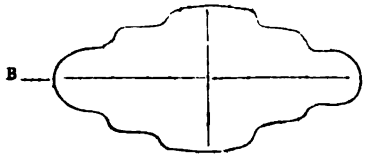
La symétrie plaît pour deux causes : d'abord parce qu'elle est une loi que l'esprit aime à voir se réaliser comme il l'a conçue, mais cette cause de charme est étrangère à notre sujet actuel; ensuite, parce qu'elle facilite, en l'abrégeant, la perception, le travail du regard; c'est par là qu'elle rentre dans la matière qui nous occupe. Soit un angle C, A, B; cet angle est symétrique par rap-



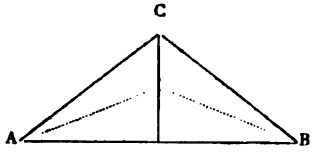
port à sa bissectrice, mais il est important d'étudier comment il doit être regardé pour que la symétrie y soit sentie. Il est certain que nous n'avons pas de cet angle une même perception, suivant que nous regardons le côté A B comme la trajectoire d'un point qui s'éloignerait constamment du côté A C à partir du sommet A, et que nous percevons les distances croissantes de ce point mobile à A C; ou suivant que nous regardons A B et A C comme les trajectoires de deux points s'éloignant également de la bissectrice; dans le second cas le travail du regard est plus aisé, bien qu'il soit double de ce qu'il est dans le premier cas, et cette plus grande facilité tient à la pondération symétrique. Observons que pour bien jouir de la symétrie dans l'angle B A C nous sommes naturellement portés à tourner la tête pour nous placer dans l'axe de la figure, suivant la bissectrice. C'est que notre attitude habituelle établit entre l'axe de notre corps et le plan de l'horizon un rapport constant auquel nous avons accoutumé nos yeux; il en résulte que la verticale et la ligne de terre ou l'horizontale sont les axes naturels de la symétrie pour nous; et encore la symétrie horizontale ne nous satisfait pas entièrement, si elle n'est complétée par une symétrie verticale; ainsi la figure A ci-dessous



bien que symétrique par rapport à l'horizontale, deviendra plus agréable et plus décorative si elle est achevée comme dans la figure B par une symétrie par rapport

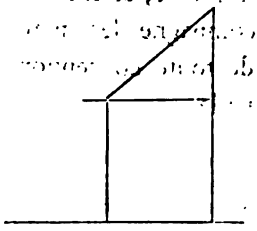


à la verticale. Observons encore que l'habitude de rapporter les symétries à la verticale se complique chez nous d'une autre habitude, celle de procéder dans la vision en élevant le regard. Quand nous sommes en présence d'un fronton, par exemple (soit A C B), nous



regardons les côtés A C, C B, comme partant des sommets A et B pour se rejoindre en C, surtout s'il s'agit d'un toit très haut et très aigu comme un clocher. Enfin tout le système est rapporté à la bissectrice de l'angle C qui est verticale, et non aux bissectrices des angles A et B.

On expliquerait par les considérations précédentes pourquoi un bâtiment de la forme ci-après est toujours désagréable à regarder.



Il serait intéressant d'examiner à ce point de vue les principales lignes de l'architecture et du corps humain; on serait surpris de la part qu'il faut faire dans le charme des figures à la condition contingente de notre structure propre et aux mœurs de l'œil, en quelque sorte, sans sortir de la perception sensible. Ajoutons que l'habitude et le besoin de la symétrie ont dû naître dans l'homme de la disposition même qu'affectent les organes des sens et les membres de part et d'autre de l'axe vertical du corps. Il a dû naturellement chercher et se plaire à trouver dans les objets extérieurs les conditions de forme qui répondent à sa propre structure et par suite s'accommoder le mieux à ses moyens de perception.

Tout ce que nous venons de dire des lignes droites, courbes, etc., est applicable aux volumes qu'elles engendrent; nous ne reconnaîtrons donc pas pour le reste les analyses qui précèdent.

On pourrait se demander jusqu'à quel point cet élément agréable ou désagréable des figures est purement visuel, mais nous nous perdrions en subtilités infinies sans profit pour nos recherches, car personne sans doute

ne niera cet élément même, et il nous suffit que chacun constate qu'il accompagne les perceptions visuelles, indépendamment de toute conception esthétique et de toute perception tactile.

LES ODEURS ET LES SAVEURS.

On appelle du nom générique d'odeur une perception sensible qui se spécifie de diverses manières; il y a, en effet, un grand nombre d'odeurs différentes.

Une odeur est agréable ou désagréable. Peut-elle être indifférente? Quand on pénètre dans un endroit clos, une serre, par exemple, il arrive qu'on sent vivement une odeur que les personnes présentes en ce lieu depuis quelque temps ont fini par ne plus sentir. On ne peut dire cependant que l'odeur leur soit indifférente, elles n'en perdent en effet plus rien du tout, et une sensation ne peut être dite indifférente que s'il en reste pour la conscience un élément qui ne soit ni agréable, ni désagréable, comme il arrive pour la plupart des couleurs.

La sensation d'une odeur est susceptible d'une intensité variable.

Tout ce que nous venons de dire des odeurs s'applique aux saveurs.

Une odeur peut laisser dans la mémoire le souvenir de ses divers degrés d'intensité successifs, mais très confusément.

Remarquons que deux odeurs différentes qui se sui-

vent ne coexistent que très peu distinctes dans la mémoire; le plus souvent, la seconde y supplante la première, ou bien toutes deux se combinent pour former une sensation unique qui leur est substituée. C'est pourquoi les odeurs ne peuvent être les matériaux d'un art; elles ne se composent pas dans la mémoire, elles ne s'y influencent pas mutuellement sans s'y confondre, de manière à former une gamme. On peut se demander si c'est seulement faute d'exercice, que nous ne percevons pas distinctement deux odeurs successives dans la mémoire. Il y a lieu de croire que, si la composition des odeurs ou des saveurs dans la mémoire eût été possible, on n'eût pas manqué d'en tirer parti. Faisons remarquer qu'un certain rapport agréable peut exister dans la succession des saveurs. Les bons cuisiniers et les gourmets ne nous pardonneraient pas de le nier. Mais s'il est important au goût que tel mets suive tel autre, cela vient de l'altération que peut subir une saveur par son mélange avec ce que le palais a gardé d'une précédente saveur, altération très différente de l'influence d'une note sur une autre, car dans une mélodie, les notes, tout en s'influençant, restent distinctes dans la mémoire, tandis que les deux saveurs successives ne restent pas distinctes, elles composent une saveur nouvelle, unique, où toutes deux se confondent. C'est pourquoi la cuisine, bien qu'on dise l'art culinaire, ne constitue pas réellement un art.

LES BESOINS

La faim, la soif, et, en général, toutes les sensations appelées *besoins,* sont telles, qu'on ne saurait en retrancher l'élément douloureux sans les anéantir; il est bien vrai que le besoin naissant se manifeste comme une excitation favorable; avoir bon appétit ne nous déplaît pas, mais dès que les besoins s'accusent nettement, on ne peut les concevoir ni agréables, ni indifférents. La douleur en est la commune essence, mais elle se spécifie en chacun d'eux pour devenir la faim ou la soif, ou tout autre besoin; ainsi, chaque besoin est une espèce dans un genre. Ajoutons qu'un besoin est attaché à chaque organe des sens, le besoin d'exercice. Il suffit, pour le constater, de demeurer un temps assez long sans faire usage d'un sens; un malaise, une sorte d'excitation, de démangeaison analogue à la faim ou à la soif, se manifeste alors. Ce besoin est aussi susceptible de satiété; le sens se fatigue et réclame le repos comme il réclamait l'exercice.

Nous sentons les besoins naître, croître, décroître, mais ce développement ne s'effectue que selon un seul mode de l'extension, la durée, qui est perçu dans la mémoire. Ajoutons que les besoins ne sont pas seulement passifs, ils sont actifs aussi, à la façon d'aiguillons qui poussent au mouvement pour les satisfaire.

Ils ont, en outre, une propriété très caractéristique, la périodicité.

SENSATIONS NON CLASSÉES

Outre les sensations dont nous venons d'analyser les caractères et dont les organes sont : la peau, l'oreille et les autres organes des sens, il en est quelques autres dont le siège est interne et variable, telles que les sensations douloureuses résultant d'atteintes aux viscères, par exemple, à l'estomac, aux intestins, aux poumons, au cœur, l'oppression, les palpitations, etc.

Ces douleurs s'étendent non seulement dans l'espace, par le siège qui leur est attribué dans les différentes parties du corps, mais encore dans la durée, par leur intensité continue. Leur extension dans la durée est une succession de degrés d'intensité qui laissent en quelque sorte dans la mémoire une traînée douloureuse comparable à la trajectoire suivie par un mobile variant de vitesse et de direction ; de là les mots : douleurs *vives*, *élancements*, etc., et tous les qualificatifs très imitatifs et très ingénieux qu'on trouve dans les descriptions pathologiques. Dans la névralgie, par exemple, dans le mal de dent, une sorte de vrille semble nous travailler par *élancements* périodiques, selon une sorte de trajectoire sinueuse ; la douleur nous paraît croître et décroître, comme une courbe qui monte et descend. De même, dans les divers degrés de cuisson d'une brûlure, nous avons conscience des phénomènes successifs dans la durée, comparables aux mouvements.

En résumé, nous avons reconnu :

I. — *Dans les perceptions de l'ouïe :*

1° Une affection générique par laquelle elles sont toutes des sons, qui les distingue de toute autre sensation.

2° Une propriété spécifique déterminée par le timbre.

3° Dans chaque espèce définie par le même timbre, des variétés définies par des différences d'acuité ou hauteur.

4° Une intensité variable.

5° La composition par simultanéité. On peut percevoir à la fois plusieurs sons différant de timbre et d'intensité et percevoir leurs accords, résultant de certains rapports numériques entre leurs degrés d'acuité.

6° La composition dans la durée par la mémoire. Les perceptions de l'ouïe, diverses de timbre, d'intensité et d'acuité, coexistent dans la mémoire à l'état de souvenirs, de sons successifs, en y gardant l'ordre et la vitesse de leur succession, de manière à former la gamme et des mélodies et des combinaisons de mélodies.

7° Une double qualité affective (agréable ou désagréable) qui appartient aux sons, soit simples, soit composés dans la durée par la mémoire. Les sons, par l'habitude, peuvent devenir indifférents.

II. — *Dans les perceptions de pure résistance :*

1° Une affection de résistance, unique en son genre et n'offrant ni espèces, ni variétés.

2° Une intensité variable.

3° La composition dans la durée par la mémoire : il y a succession plus ou moins rapide de degrés d'intensité. Mais le souvenir de cette succession est vague et fugitif.

4° La composition des points résistants dans l'étendue tactile (d'où résultant la direction, la figure, la distance).

5° Le mouvement que déterminent ces sensations de pure résistance pour la main qui les perçoit; ce mouvement intéresse le toucher par la direction, non par la vitesse.

6e Une double qualité affective. Les rapports de situation des points résistants, en composant la figure, affectent agréablement ou désagréablement le toucher qui les constate.

Il y a aussi des perceptions de pure résistance indifférentes.

III. — *Dans les perceptions tactiles impliquant résistance :*

1° Une affection générique commune à toutes et les distinguant de toute autre perception.

2° Une propriété spécifique.

3° Une intensité variable.

4° La composition dans la durée par la mémoire; succession plus ou moins rapide de degrés variables d'intensité.

5° La composition dans l'étendue tactile.

6° Une double qualité affective : elles sont agréables ou désagréables ; il y a de ces perceptions qui sont indifférentes.

IV. — *Dans les perceptions tactiles qui n'impliquent pas sensation de résistance.*

1° Une affection générique commune à toutes ces perceptions et les distinguant de toute autre perception.

2° Une propriété spécifique.

3° Une intensité variable.

4° La composition dans la durée par la mémoire, succession plus ou moins rapide de degrés variables d'intensité.

5° La composition dans l'étendue tactile.

6° Une double qualité affective : elles sont agréables ou désagréables, rarement indifférentes.

V. — *Dans les couleurs.*

1° Une affection générique commune à toutes les couleurs et qui les distingue de toute autre perception sensible.

2° Une propriété spécifique qui les distingue en diverses espèces.

3° Des variétés pouvant passer d'une espèce à l'autre par une infinité de phases.

4° Une intensité variable.

5° Une vivacité variable.

6° Un degré variable d'éclairage.

7° L'étendue visuelle.

8° Une composition par mélange.

9° Une composition par juxtaposition.

10° Une triple qualité affective : agréable ou désagréable ou indifférente qui appartient aux couleurs, soit simples et isolées, soit mélangées, soit juxtaposées.

VI. — *Dans les figures visuelles résultant d'une composition des points dans l'étendue visuelle :*

1° Une affection générique (ce sont des perceptions visuelles, abstraction faite de la couleur).

2° Une propriété spécifique qui les distingue en lignes, en surfaces, en reliefs.

3° La composition des lignes, points, surfaces et reliefs dans l'étendue visuelle, de manière à former des variétés définies (comme telles lignes, telles surfaces et tels volumes géométriques : la droite, le cercle, l'ellipse, le plan, la surface sphérique ou cylindrique, le cube, le parallélipipède, la sphère, l'ellipsoïde, etc...) et une infinité de variétés dont les lois géométriques sont inconnues ou indéterminées (la figure du corps humain, des animaux, des plantes, etc.).

4° Le mouvement qu'elles déterminent pour le regard qui les parcourt. La direction seule, non la vitesse, dans ce mouvement intéresse le regard.

5° Une triple qualité affective : elles sont agréables, ou désagréables ou indifférentes.

VII. — *Dans les odeurs :*

1° Une affection générique commune à toutes les odeurs et qui les distingue de toute autre perception.

2° Une propriété spécifique qui les distingue en diverses espèces.

3° Une intensité variable.

4° Composition dans la durée par la mémoire à un très faible degré.

5° Une double qualité affective : elle est agréable ou désagréable.

VIII. — *Dans les saveurs, mêmes distinctions.*

IX. — *Dans les besoins, en tant que perceptions sensibles :*

1° Une affection générique, qui est commune à tous les besoins et leur confère à tous ce même nom.

2° Une propriété spécifique, qui distingue chacun d'eux (la faim, la soif, etc...).

3° Une intensité variable.

4° La composition dans la durée par la mémoire : il y a succession plus ou moins rapide de degrés variables d'intensité.

5° Une qualité affective, à savoir, une douleur qui leur est essentielle et qui est accompagnée d'une excitation à agir.

6° La périodicité.

X. — *Dans les perceptions non classées, telles que les sensations douloureuses aux viscères, l'oppression, les élancements, etc.*

1° Une affection générique commune à toutes.

2° Une propriété spécifique; elles se distinguent en effet les unes des autres.

3° Une intensité variable.

4° La composition dans la durée par la mémoire; il y a succession plus ou moins rapide de degrés variables d'intensité.

5° Une qualité affective : désagréable.

Pour faciliter notre examen des caractères que nous venons de rappeler, et montrer qu'ils sont tous expressifs, nous nous attacherons d'abord à ceux de ces caractères qui appartiennent à la fois à toutes les catégories de perceptions sensibles ou à plusieurs d'entre elles, de sorte que toutes ou plusieurs sont par eux expressives de la même manière; puis nous étudierons les caractères expressifs propres à chaque catégorie de perceptions sensibles.

En jetant un coup d'œil sur les résumés précédents, on peut tout de suite voir quels caractères appartiennent à toutes ou à plusieurs d'entre elles, et quels caractères sont spéciaux à chacune.

La conscience. — Toutes les sensations ont avec l'intelligence un caractère commun qui consiste à être cons-

cientes. A ce titre, elles expriment toutes plus ou moins l'intelligence, et les perceptions sensibles par leurs modes de composition en expriment certains modes. Le langage, nous l'avons remarqué, en fait foi ; ainsi entendre (entendement) voir (les intuitions, les vues, les lumières de l'esprit, la clarté, l'obscurité d'une phrase), comprendre (concevoir), saisir, pénétrer, approfondir, réfléchir, rapprocher, etc., goûter (avoir du goût), flairer (avoir du flair), sont autant de mots fournis par les sens à l'expression des actes intellectuels.

De toutes les perceptions sensibles, celles qui expriment le mieux les actes intellectuels sont celles de la vue et du toucher ; elles sont, en effet, par leur composition et leur persistance, les plus propres à fixer des rapports.

La perception de lumière est surtout expressive de l'intelligence, parce qu'on perçoit la lumière comme éclairant plus ou moins un même objet où aucun rapport ne serait perçu sans elle ; la lumière se comporte ainsi à l'égard de ce qu'elle éclaire comme l'intelligence à l'égard de son objet.

Les perceptions tactiles expriment surtout les opérations de l'intelligence, parce que nous y sentons notre activité s'exercer pour saisir l'objet, comme l'esprit *saisit* le sien.

Quant aux perceptions auditives, bien qu'elles soient très propres à exprimer l'œuvre de la pensée par l'harmonie qui implique des lois, elles sont trop subjectives pour exprimer la fonction intellectuelle qui suppose essentiellement un objet sur lequelle elle s'exerce.

La composition. — Les sensations de tous genres sont susceptibles de former des composés ; il n'en existe même aucune qui soit absolument simple, mais toutes ne se composent pas de même. Il en est qui ne restent pas distinctes dans le composé qu'elles forment, mais s'y confondent en se modifiant mutuellement ; plusieurs saveurs, par exemple, ou plusieurs odeurs simultanément perçues perdent leur individualité et ne font plus qu'une saveur ou qu'une odeur, différant en cela des couleurs, qui sont capables d'une juxtaposition simultanée où elles se modifient mutuellement sans cesser d'être distinctes. Plusieurs saveurs ou plusieurs odeurs successivement perçues ne forment pas non plus dans la durée, par le souvenir, un composé où elles restent distinctes ou s'influencant comme font les notes dans une mélodie ; elles se supplantent ou se confondent. Les sensations de l'ouïe, du touchers et de la vue peuvent en se combinant former des composés où elles se confondent aussi, tels sont les mélanges de couleurs et les accords de notes, mais elles peuvent former au contraire des composés où elles restent distinctes, tout en se modifiant mutuellement. Seulement les sensations de l'ouïe se synthétisent ainsi dans un autre milieu que celles du toucher et de la vue. Tandis, en effet, que les composés des sensations tactiles ou visuelles sont perçus sans le secours de la mémoire dans l'étendue tactile ou visuelle, deux des sensations de l'ouïe ne peuvent se former que dans la durée, à l'aide de souvenirs ; la mémoire en est une condition essentielle, parce que la durée est le milieu d'extension où ils se forment.

Les différences d'acuité existent entre les sons des rapports qui semblent les rendre plus ou moins distants des uns des autres, comme en témoignent le langage, car on dit des notes qu'elles sont plus basses ou plus hautes les unes que les autres, à cet égard il paraît y avoir une sorte d'étendue où se meuvent les sons.

Remarquons tout de suite que parmi les sensations de tous genres, celles-là seulement peuvent constituer les matériaux d'un art, qui sont susceptibles d'une composition où elles se perçoivent à la fois distinctes et modifiées les unes des autres dans le temps ou dans l'espace. A cette condition s'en ajoute une autre, c'est que leurs composés soient doués d'une certaine fixité, soit qu'ils subsistent une fois créés, comme les statues, les tableaux, les édifices, grâce à la permanence de la matière extérieure, bois, toile ou pierre qui les détermine, soit qu'ils puissent être, grâce à une notation, conservés et reproduits à volonté, comme des œuvres musicales. La première de ces conditions est essentielle, parce qu'un composé où les sensations se confondent pour n'en faire qu'une, peut être agréable, mais ne saurait être beau; le beau, en effet, s'adresse par la sensibilité à l'entendement. Percevoir le beau, c'est donc percevoir quelque rapport, ce qui suppose plusieurs termes; aussi le beau n'apparaît-il que dans un composé de sensations dont la variété reste distincte sous l'unité synthétique. La seconde condition est imposée à l'œuvre d'art, non par l'essence même de l'art, mais par le besoin qu'éprouve tout artiste d'assurer l'avenir à ses créations et d'en faire jouir autrui, ce p

qui lui serait impossible si son œuvre était un composé de sensations trop instable pour être transmissible. Ce qui prouve toutefois que la fixité n'est pas essentielle à l'œuvre d'art, c'est que le danseur, par exemple, le comédien, ne créent pas d'œuvres fixes, mais c'est une infériorité de leurs arts. On comprend aisément par les considérations précédentes pourquoi la cuisine et la parfumerie ne sont pas des beaux-arts, et pourquoi certaines sensations capables de former des composés, comme celles du toucher, ne constituent cependant pas des œuvres d'art. Dans les perceptions sensibles, la composition est susceptible d'exprimer l'intelligence par l'ordre, c'est-à-dire par une loi qui règle les rapports des parties composantes. En effet, l'opération essentielle de l'intelligence consiste à comparer plusieurs objets divers et, en apparence, étrangers les uns aux autres, pour en abstraire et en dégager ce qui convient à tous. Réduire la diversité à l'unité par la découverte et la définition d'un rapport commun, c'est par excellence l'acte intellectuel. Par exemple, au premier aspect les corps semblent indépendants les uns des autres par la diversité des directions et des vitesses de leurs mouvements; l'intelligence, en formulant la gravitation universelle, explique le cours des astres et la chute des pierres par une seule loi qui rend compte de tous ces mouvements et ramène à l'harmonie la diversité. Il n'y a visage que s'il y a unité résultant de quelque rapport commun, d'un ordre entre tous les traits. L'harmonie des traits contribue donc à l'expression de l'intelligence, parce qu'elle porte le caractère de tout acte intellectuel.

Il s'en faut de beaucoup qu'elle soit l'unique facteur de l'expression de la vie mentale, mais on peut affirmer qu'elle en est une condition. L'harmonie n'implique pas nécessairement la symétrie; le profil n'est pas symétrique, et cependant le profil peut exprimer l'intelligence par une pondération qui en constitue l'harmonie. On abêtit un profil en déprimant la ligne du front sans faire avancer d'autant celle du menton; si on relève le bout du nez sans compenser cette direction par un redressement du front ou une forte saillie du menton, le profil devient niais. L'architecture met bien en évidence le caractère expressif de l'ordre. La façade d'un temple grec est, en quelque sorte, un visage simplifié où l'harmonie exerce souverainement sa pure expression de l'intelligence, car on ne peut rien concevoir de plus contraire à l'expression d'ineptie des pierres brutes, que la noblesse indéfinissable des pierres taillées et assemblées en colonnes et en fronton; il semble qu'une pensée libre de toute passion s'y soit incorporée. Si l'unité par l'équilibre est expressive de la pure intelligence, la composition fournit encore d'autres caractères communs aux perceptions sensibles et à l'intelligence pour exprimer certaines qualités particulières de l'esprit, telles que la finesse et la profondeur. Un nez gros et rond, une bouche aux lèvres épaisses pourront exprimer la bonhomie, mais nullement la perspicacité; des yeux à fleur de tête ne nous prédisposent jamais à attribuer la profondeur à la pensée qui les anime; un nez allongé et pointu, des lèvres minces nous annoncent au contraire un esprit aiguisé jusqu'à la ruse,

et des yeux doivent être un peu enfoncés sous l'arcade sourcilière, pour annoncer un esprit méditatif.

Il semble tout d'abord que la juxtaposition des couleurs crée entre elles des rapports purement affectifs pour les yeux et pour le cœur, et soit, sinon indifférente, du moins peu utile à l'expression de l'intelligence; les combinaisons des sons paraissent aussi, avant tout examen, étrangères à cette expression. Il est très vrai que ni la couleur ni le son, pas plus que la ligne, d'ailleurs, n'expriment des idées définies, mais comme la ligne ils expriment, par les harmonies qui leur sont propres, la virtualité intellectuelle. Mais remarquons qu'ils l'expriment plutôt par l'intermédiaire de la passion que directement. La vue d'un paysage de Claude Lorrain, l'audition d'une œuvre de Beethoven nous remuent dans les plus hautes et les plus lointaines régions de la pensée, par une transmission des ébranlements du cœur à l'esprit. La puissance de la musique et de la peinture commente bien la célèbre maxime que les grandes pensées viennent du cœur.

Tout ce que la combinaison ou le rapprochement des sensations peuvent produire d'agréable dans les perceptions sensibles rendent celles-ci expressives de la joie. Remarquons, toutefois, que la composition par simultanéité, qui est propre aux sons dans les accords, aux couleurs et aux saveurs dans les mélanges, n'exprime point par des rapports nouveaux perçus entre des sensations composantes, car celles-ci ne restent pas distinctes dans la perception composée, mais qu'elle se borne à

créer une résultante agréable, indivisément perçue; ce n'est donc pas, dans ce cas, à proprement parler, la composition même tout inconsciente, qui est expressive, tandis qu'elle l'est dans le cas où les sensations composantes sont perçues distinctes dans la perception composée, comme dans les mélodies ou dans les figures dont les éléments se composent, soit dans la durée par la mémoire, soit dans l'étendue visuelle ou tactile.

L'expression de la volonté par la composition suppose que les sensations composantes, visuelles ou auditives, suggèrent l'idée d'un effort, soit par quelque disposition heurtée, anguleuse, qui impose au regard un travail sensible, soit par la succession inégalement rapide des sons plus ou moins intenses ou aigus. Cette expression est intimement liée à celle du mouvement et des autres caractères des perceptions sensibles que nous allons examiner.

Le mouvement. — Le mouvement proprement dit s'opère dans l'espace qui nous est révélé par les perceptions tactiles et visuelles, et il nous est manifesté par ces perceptions. Mais le mot *mouvement* s'applique aussi à d'autres perceptions que celles du toucher et de la vue; il s'applique, par exemple, au rythme musical. On dit aussi des passions qu'elles sont des *mouvements* de l'âme. C'est que deux caractères du mouvement, à savoir : l'extension et la succession continue, appartiennent également à d'autres perceptions sensibles que celles du toucher et de la vue, et à certains états moraux. Il en résulte

que, par ces deux caractères, une série de variations qui n'impliquent aucun déplacement dans l'espace et n'ont d'extension que dans le champ de la mémoire, où leur succession forme une trajectoire, est comparable à un mouvement varié.

Le mouvement, soit, proprement dit, dans l'espace, soit tel que nous venons de le définir, dans le champ de la mémoire, constitue donc un caractère de perceptions sensibles très expressif, puisqu'il appartient aux états moraux.

Dans le mouvement, ce qui est expressif, tantôt c'est la vitesse, comme on le voit en musique, où la lenteur et la rapidité de succession des notes expriment la langueur et la vivacité des émotions; tantôt c'est l'orientation, la figure de la trajectoire, comme dans le dessin, où le regard suit cette trajectoire avec plus ou moins d'aisance.

L'immobilité et le mouvement sont susceptibles d'exprimer différents modes intellectuels. D'une part, l'attention, par exemple, trouve son caractère expressif dans la fixité du regard et des traits, tendus de manière à y rendre sensible quelque effort, car cette fixité est celle d'un principe actif qui rencontre un obstacle. D'autre part, une vivacité, une animation du regard et des traits expriment la prise de possession de l'objet par la pensée, en un mot la vie intellectuelle.

L'inertie complète du visage dont tous les muscles sont relâchés, exprimant l'immobilité sans l'effort, exprime par cela même l'inaptitude à l'attention, à la

réflexion, l'imbécillité. Une mobilité continuelle du regard et des traits annonce une impuissance à arrêter l'esprit sur aucun objet, qui est la marque d'une intelligence peu forte.

L'attention et la réflexion impliquant l'usage de la volonté, il est assez difficile de distinguer à quel degré, par sa fixité ou son animation, un visage exprime l'intelligence ou la volonté; la part de la pensée et la part de la passion ne sont pas aisées à faire exactement, quand on ne constate que le mouvement parmi les caractères expressifs des traits. Il est bien rare, sinon impossible, que le visage d'un homme qui commande, désire ardemment ou s'irrite, ait l'air stupide. L'impatience excite et aiguise la conscience, commune à la sensibilité et à l'intelligence, et rend indiscernables les expressions de ces deux facultés.

L'intensité. — L'intensité variable et la composition des degrés d'intensité dans la durée par la mémoire appartiennent à toutes les perceptions sensibles dans une certaine mesure. Or, l'intensité est aussi une propriété de toutes les affections morales, et les variations d'intensité de ces affections, la conscience les aperçoit et les coordonne dans la mémoire.

Les perceptions sensibles et les émotions morales ont donc une propriété commune, l'intensité, et, pour les unes comme pour les autres, les variations d'intensité se succèdent de manière à composer des mouvements dans la mémoire sans déplacement dans l'espace. On peut tou-

jours, étant donnée la série des intensités d'une émotion, concevoir une perception sensible dont la série des intensités soit la même. C'est un des moyens qu'emploie spontanément le musicien compositeur, lorsqu'il essaie d'exprimer une passion. Réciproquement, étant donnée la série des intensités d'une perception sensible, on peut toujours concevoir une émotion dont la série des intensités soit la même, et c'est ce qui arrive à l'auditeur, lorsque, en écoutant une mélodie, il y sent l'expression de son propre état moral.

L'intensité exprime l'intelligence et la volonté plutôt en puissance qu'en acte; aussi la couleur, par ses degrés d'intensité, est-elle capable d'exprimer, dans les prunelles, par exemple, l'activité intellectuelle et volontaire. En musique, les variations d'intensité prennent une singulière importance dans l'expression des orages intérieurs de la délibération. Il est aussi très difficile au musicien de causer une impression de terreur sans accroître l'intensité des sons, comme pour suggérer à l'auditeur l'idée d'une grande menace.

Les qualités affectives. — La double qualité affective, agréable ou désagréable, appartient à toutes les perceptions sensibles. Toutes sont donc expressives de ce qu'il y a d'agréable ou de désagréable dans les affections morales, c'est-à-dire de la joie et de la peine; par exemple, le doux, l'amer, le blanc, le noir, etc..., ont, au point de vue affectif, quelque caractère commun avec les qualités qui sont désignées par le même nom dans le monde mo-

ral. C'est par un cri *déchirant, perçant,* que s'exprime un déchirement du cœur, une douleur morale aiguë. Le timbre et l'accent de la voix se font tendres et caressants, graves et rudes, comme les sentiments qu'ils expriment. Les traits d'un visage souriant ou irrité sont doux ou pénibles aux yeux, comme la bienveillance et la colère le sont moralement. La soif et la faim torturent le corps par un mode de douleur auquel peut se comparer le tourment d'un amour malheureux.

Remarquons toutefois que, dans les arts, toutes les perceptions sensibles créées par l'artiste doivent être agréables, quand même les sentiments exprimés sont douloureux. Par exemple, en musique, le désespoir doit être exprimé par des combinaisons harmonieuses de notes; en peinture, un Christ, bien qu'il doive exciter la compassion au plus haut degré, doit néanmoins flatter le sens de la vue par la qualité agréable des tons; en sculpture, les lignes du Laocoon souffrant doivent former des composés harmonieux. En général, il faut toujours que l'œuvre artistique caresse les sens, quelle que soit l'émotion morale qu'elle exprime. Lorsqu'il s'agit d'exprimer des états intérieurs agréables, la joie en général, on comprend que des perceptions sensibles agréables elles-mêmes en puissent être l'expression. Mais comment se peut-il que ce soit encore par des perceptions sensibles agréables que des objets douloureux soient exprimés? Comment se fait-il que le plaisir physique concoure à l'expression de la douleur morale? Il y a là une sorte d'antinomie fort remarquable dont nous devons tâcher de nous rendre compte.

Prenons un exemple : supposons que nous entendions chanter une actrice dans un opéra où elle joue le rôle d'une mère au désespoir ; il est incontestable que nous cherchons une jouissance dans le timbre et toutes les autres qualités musicales de la voix, jouissance sensuelle, car si les notes n'étaient pas agréablement combinées, nous serions entièrement déçus ; c'est évidemment du plaisir que nous attendons, cependant c'est de la douleur qui nous est exprimée. Oui, mais, en réalité, ce n'est pas par le plaisir, ce n'est pas par l'agréable, que les perceptions de l'ouïe expriment la douleur ; c'est plutôt malgré l'agréable qui en accompagne mais n'en constitue pas l'expression. Une phrase musicale est expressive de la joie par l'agréable, mais elle peut, en demeurant agréable, devenir expressive de la douleur par d'autres propriétés que son charme tout sensuel. C'est la condition essentielle de tous les arts, de ne s'adresser à la sensibilité morale que par l'intermédiaire d'une jouissance physique. Les arts dramatiques ont donc ce problème singulier à résoudre : exprimer la douleur morale sans cesser de flatter les sens. Les imprécations de Camille, les plaintes d'Orphée pleurant Eurydice, doivent être une fête pour l'oreille, tout en remplissant le cœur d'effroi ou de tristesse. Ce problème n'est pas insoluble, car la contradiction entre l'état des sens et celui du cœur n'est ici qu'apparente. L'effroi et la tristesse même, éprouvés par sympathie, peuvent devenir aussi pour le cœur une jouissance ; la sympathie, en effet, nous procure le sentiment d'une vie différente de la nôtre, elle nous fait vivre

par autrui sans compromettre notre sécurité. Le plaisir de la sympathie peut être troublé, dans le monde réel, par la pitié douloureuse qu'inspire la vue des souffrances de ceux qu'on aime; mais au théâtre, si grande que soit l'illusion, elle ne nous fait jamais oublier que les souffrances auxquelles on assiste sont fictives. La sympathie y est donc exempte de compassion pénible, pourvu, toutefois, que le spectateur ne soit pas, comme il arrive aux enfants et aux femmes, impressionnable au point de perdre l'empire sur soi-même, qui permet de corriger par la réflexion la crédulité spontanée.

En résumé, dans les conditions normales, une fiction dramatique ne pouvant nous faire souffrir par l'exercice d'une sympathie où n'est mis en jeu aucun de nos intérêts propres, notre état moral n'est pas incompatible avec le plaisir de l'ouïe. Mais ce n'est certainement pas ce qu'il y a d'agréable dans les sons qui exprime la douleur. Les artistes se font d'ailleurs d'autant moins scrupule de mêler intimement l'agréable aux caractères expressifs de la douleur, que pour la plupart d'entre eux l'expression n'est pas la qualité essentielle et la plus importante de leurs œuvres. Un auditeur qui n'est pas musicien pourra jouir beaucoup du caractère expressif d'un opéra, sans presque rien ressentir du charme tout spécial de l'harmonie, tandis qu'un musicien, dans l'expression des sentiments les plus pénibles, jouira profondément des savantes combinaisons de l'harmonie. Une personne qui n'est pas douée pour goûter la sculpture, s'arrêtera toujours devant les groupes les plus mouvementés, dont

l'action intéresse le plus la sensibilité morale. Un sculpteur ne considérera l'expression qu'au point de vue des belles formes qu'elle motive; il reconnaît, en présence d'un marbre de Michel-Ange, qu'elle en peut motiver d'admirables, mais il ne ferait aucun cas de l'expression, si la pure beauté plastique n'en devait pas bénéficier.

Nous venons d'étudier, dans les diverses catégories de perceptions sensibles, les caractères expressifs qui sont communs soit à toutes à la fois, soit à plusieurs d'entre elles; il nous reste à étudier les caractères expressifs propres à chacune d'elles et irréductibles; ce sont leurs propriétés génériques et spécifiques.

Remarquons d'abord que chaque caractère commun à toutes les catégories de perceptions sensibles ou à plusieurs n'est pas également riche en ressources expressives dans des diverses catégories; ce sont les propriétés génériques et spécifiques de chacune d'elles qui déterminent en chacune le clavier plus ou moins étendu du caractère commun. Ainsi les sensations visuelles et auditives sont susceptibles d'une composition beaucoup plus variée que les autres sensations, et le mouvement est loin d'être aussi essentiel aux lignes et aux couleurs qui se composent dans l'espace qu'il l'est aux mélodies qui se composent dans le temps; dans celles-ci le mouvement est imposé et communiqué par l'impression à la perception, dans celles-là il est laissé à l'arbitraire du regard; le regard peut suivre dans le sens qui lui plaît la trajectoire qui lui est seulement indiquée. Il en résulte qu'il n'y a rien en peinture qui corresponde à ce qu'on appelle en

musique la *valeur* des notes, c'est-à-dire à la durée de chacune par rapport aux autres ; ni à la *mesure* qui divise les phrases musicales en parties égales ; ni au *rythme*, dont l'importance en musique est capitale, et qui est formé par les variations infinies qu'on peut faire subir aux valeurs des notes. Autre différence : il y a des intervalles entre les notes, tandis que la série des nuances est continue, de sorte que la gamme offre moins de variétés possibles que le spectre. Autre différence encore : la musique peut exercer toute sa puissance expressive subjectivement sans l'intermédiaire d'aucune réalité étrangère au musicien, tandis que la peinture et la sculpture ne sont guère expressives qu'à la condition de représenter des objets extérieurs, autrement dit par l'intermédiaire d'un modèle. Nous ne pousserons pas plus loin la comparaison des divers degrés de richesse et de puissance expressives de la composition et du mouvement suivant le sens impressionné. Il suffira au lecteur de rapprocher lui-même, d'après le résumé placé au commencement de ce chapitre, les différents modes de ces deux caractères dans les diverses catégories de perceptions sensibles.

La qualité affective (agréable ou désagréable) qui appartient à toutes les catégories des perceptions sensibles est intimement liée dans chaque catégorie à l'affection générique qui la distingue des autres. Chacune, en effet, abstraction faite de toute composition et de tout mouvement dans l'espace et dans la durée, a sa manière indéfinissable d'être agréable ou désagréable, et il y correspond un mode particulier de la joie ou de la peine. Ce qu'il y

a d'expressif en chacun, c'est-à-dire de commun entre la qualité affective de tel timbre, de telle couleur, de telle odeur, de telle saveur ou de tel contact et telle espèce de joie ou de peine, est extrêmement difficile à dégager par l'analyse. Quand nous parlons de l'*amertume* d'un sentiment, de l'*aigreur* ou de l'*âcreté* de l'humeur, de l'*âpreté* de la volonté, de la *noirceur* d'une intention, etc., nous attestons ainsi et nous sentons très bien que certaines saveurs, certaines perceptions tactiles, certaines couleurs ont un caractère commun avec différents états moraux, mais nous sommes incapables d'abstraire, d'isoler et de définir exactement ce caractère. Nous touchons là aux plus intimes profondeurs de la sensibilité. Il est remarquable que les perceptions sensibles telles que celles de l'ouïe, de la vue et du toucher, qui sont les plus expressives par composition et mouvement, le sont le moins par la qualité affective de leurs éléments : un son isolé, une couleur isolée, un point de contact affectent moins vivement ou du moins d'une manière moins expressive que telle ou telle saveur ; le langage en fait foi. Les sensations de l'ouïe, de la vue et du toucher deviennent bien plus facilement indifférentes que les odeurs et surtout les saveurs. Il y a très peu d'épithètes morales tirées des sons ; les sons, au contraire, empruntent leurs qualificatifs soit aux autres perceptions sensibles, soit aux états moraux. On dit, par exemple, un son *grave*, *aigu*, un cri *déchirant*, un ton *amer*, un accent *plaintif*. On serait tenté d'en conclure que les sensations auditives sont les moins expressives de toutes, tandis qu'en réalité elles

sont parmi les plus expressives par composition et mouvement. Cette apparente anomalie peut s'expliquer historiquement, si l'on considère que les sons n'ont été analysés que longtemps après la formation du langage, quand déjà les sensations du toucher, du goût, de l'odorat, de la vue avaient été très exercés et avaient fourni des épithètes aux états moraux. La musique a trouvé un vocabulaire qualificatif tout composé dont elle a pu profiter sans avoir aucune épithète nouvelle à fournir aux états moraux. C'est précisément parce que les sensations auditives s'identifient en quelque sorte avec les émotions, qu'elles se sont spontanément approprié les qualificatifs empruntés aux autres perceptions, surtout aux perceptions tactiles; on dit d'une mélodie qu'elle est *suave, poignante, pénétrante, tendre, amoureuse,* etc.

Les perceptions tactiles de résistance sont les plus objectives de toutes; examinons le caractère expressif qui leur est propre.

Quand je touche un objet sans exercer sur lui aucune pression, je crée entre l'épiderme de mon doigt et la surface de l'objet un simple contact sans provoquer la résistance par l'effort. Il n'y a donc pas encore sensation de résistance, il y a seulement sensation de la différence de température entre mon doigt et l'objet, ou éveil très léger d'une sensation tactile analogue au chatouillement et qui n'est pas la sensation de résistance. Celle-ci ne naît que si mon doigt tendant à se déplacer rencontre l'objet sans réussir à le déplacer aussitôt; alors la force musculaire transmise par mon doigt n'étant pas suivie du

déplacement de son point d'application devient *consciente* en moi. Je constate simultanément que j'agis et qu'on me résiste; l'action et la réaction me sont révélées en même temps. Je les distingue toutefois l'une de l'autre; le subjectif et l'objectif ne sont dans aucune perception aussi nettement distincts que dans cette double constatation. Le jeu spontané de ma force musculaire subit un arrêt, je sens un obstacle dans cet arrêt; j'ai la sensation de résistance, et du même coup je sens ce qui en moi est arrêté; la résistance me fait mesurer ma force, et la mesurer c'est en avoir conscience. L'ayant mesurée et jugée insuffisante à vaincre l'obstacle que je veux renverser, j'en accrois l'intensité et j'appelle *effort* ma volonté exerçant sciemment ma force. L'effort n'est donc pas seulement la force en jeu, c'est la force en tant que mise en jeu par la volonté consciente. Il en résulte qu'un grand effort peut, comme chez un enfant, développer une faible force, ou au contraire, comme chez un athlète, un faible effort développer une grande force. En d'autres termes, pour un même développement de force l'énergie volontaire est plus ou moins grande, selon l'âge, le sexe, et le caractère de l'agent. Cette énergie est le facteur moral de l'effort dont la force musculaire est le facteur physique. Cela posé, chez un même agent, la force développée est proportionnelle à l'énergie volontaire déployée, et la résistance est toujours égale, comme réaction, à la force développée jusqu'à ce que l'obstacle cède. L'intensité de la sensation de résistance est donc égale à l'intensité de l'énergie volontaire; la première peut servir de mesure à

la seconde. La sensation de résistance qui est physique, et l'énergie volontaire qui est morale, ont donc une intensité commune. L'intensité de la première exprime donc parfaitement l'intensité de la seconde. Mais la sensation de résistance n'exprime pas seulement l'énergie volontaire par l'intensité; elle l'exprime surtout par le caractère *actif* qui lui est commun avec elle. C'est ce caractère qui fait prendre spontanément toute résistance pour une *cause* assimilable à la cause volontaire. La sensation de résistance est par là si expressive, que les enfants battent l'obstacle inanimé qu'ils ne peuvent vaincre comme ils battraient un être responsable. Cette expression est objective, car ce n'est pas leur propre volonté que les enfants sentent exprimée par la résistance, c'est une volonté opposée à la leur. Ils se trompent, il est vrai, sur le caractère de l'objectivité, en prêtant à l'objet une volonté qu'il n'a pas, au lieu d'y reconnaître une résistance purement mécanique; ils ne conçoivent pas encore une force sans une volonté pour l'exercer, parce que leur propre force musculaire, qui leur sert de type, reste inséparable de leur volonté. La résistance de l'objet ne leur exprime rien des sentiments qui accompagnent leur volonté, rien de la colère qu'elle leur cause; au contraire, l'inertie de l'obstacle leur exprime plutôt un impassible défi à leur volonté. Quand l'âge a corrigé la fausse interprétation du phénomène, la résistance de l'obstacle inerte ne fait plus présumer en lui ni volonté, ni passion; dès lors elle cesse d'être expressive, excepté par fiction poétique, et elle sert seulement de mesure à l'énergie physique de

l'effort. Mais, si c'est un homme qui oppose sa force musculaire à la nôtre, la sensation de résistance devient expressive; elle nous exprime l'énergie volontaire d'autrui en même temps qu'elle mesure notre force musculaire; en un mot, nous y sentons l'effort, et l'effort agressif, car, dans ce cas, nous agissons et réagissons en même temps; la résistance, au lieu d'être unilatérale, est réciproque. Nous sentons donc exprimées et la volonté qui accompagne l'effort et, par association d'idées, les passions qui accompagnent la volonté.

Les sensations de température sont très expressives, mais subjectivement: la chaleur, la tiédeur, la froideur se disent des sentiments; on dit une peine *cuisante,* un courage *bouillant,* un désir *ardent.* Le langage poétique du cœur est plein de mots, tels que *brûler, s'enflammer,* la *flamme,* les *feux* de l'amour, qui attestent l'existence d'un caractère commun aux sensations de température et à certains états moraux. Ce caractère est complexe; il y a dans la flamme qui cause la sensation de brûlure une activité dévorante évidemment analogue à celle de la volonté passionnée et dans cette douleur physique une vivacité qui est très comparable à celle des tourments moraux de l'amour. L'homme ne connaît pas d'aiguillon plus actif que celui d'une brûlure, et c'est là aussi un caractère du désir amoureux. L'immobilité et la passivité d'un corps froid ou tiède, opposées à l'ébullition d'un corps très chaud, sont analogues à l'impassibilité du cœur opposée à la passion; on dira, dans le premier cas, que le cœur est froid ou tiède, et, dans le second cas, qu'il est bouillant ou

ardens. Ce qu'il y a de commun entre les sensations de température et certains états moraux, échappe à une définition exacte, mais n'en est pas moins très net pour la conscience et très clairement accusé dans le langage.

La faim, la soif, les besoins en général ont une expression subjective très puissante; le langage témoigne que les passions puisent en eux de précieux termes de comparaison. Ils ont de commun avec les désirs ce qu'il y a en eux d'appétence et de douleur. Ils n'ont d'usage artistique qu'en littérature.

CHAPITRE XIII

ANALYSE DE L'EXPRESSION SUBJECTIVE ET DE L'EXPRESSION OBJECTIVE. — LA PREMIÈRE SE BORNE A LA MISE EN RELIEF DU CARACTÈRE COMMUN PAR LA SYMPATHIE. — CONDITIONS PLUS COMPLEXES DE LA SECONDE. — INTÉRIEUR DE L'OBJET. — RAPPORT DE L'INTÉRIEUR DE L'OBJET AVEC SON EXTÉRIEUR. — RAPPORT DE L'EXTÉRIEUR DE L'OBJET AVEC LES SENS DE L'OBSERVATEUR. — DE L'EXPRESSION DU CORPS HUMAIN.

Qu'une perception sensible soit expressive subjectivement ou objectivement, en dernière analyse il faut, dans l'un et l'autre cas, qu'elle ait quelque caractère commun avec un état moral de l'homme qui perçoit, car, si elle l'est subjectivement, cela est évident, et, si elle l'est objectivement, nous avons vu qu'elle l'est grâce au phénomène de sympathie qui suscite dans l'homme un état moral semblable à celui de l'objet. Les perceptions sensibles dont l'expression est

objective sont donc en nous de même nature que celles dont l'expression est subjective, et n'en diffèrent que par l'existence d'une cause extérieure, d'un objet qui les détermine en nous. C'est ainsi que la perception sensible d'un objet ne diffère de l'hallucination qui le représente, quoique absent, que par sa cause extérieure, et non par sa nature.

L'expression subjective est tout entière expliquée par l'existence du caractère commun, quelle qu'en soit la cause, et par la sympathie qui le dégage de la perception sensible, et nous le fait reconnaître dans un certain état moral en nous. Les arts purement décoratifs, l'architecture, et par excellence la musique, ne procèdent de l'artiste que par expression subjective : les combinaisons de couleurs, de lignes, de notes qu'il crée n'ont pas de modèles extérieurs, elles expriment ses propres émotions et ses propres pensées ; ses œuvres ont pour lui-même une expression subjective. Mais leur expression, dans une certaine mesure, devient objective, quand elles sont regardées ou entendues par d'autres que leur auteur, car c'est l'état moral de celui-ci qu'elles leur révèlent. En réalité ils n'ont guère conscience de l'objectivité de l'œuvre ; en contemplant un édifice, ou en écoutant une composition musicale, ils oublient l'expression de ce qui se passait dans le cœur ou l'esprit de l'artiste ; leur cœur et leur esprit, sollicités par la sympathie, y trouvent leur propre expression, que l'association capricieuse et toute personnelle des idées peut rendre fort différente de l'expression des états moraux de l'artiste.

Dans les autres arts, dans la peinture et la sculpture, l'œuvre exprime un objet extérieur à l'artiste et qu'il a dû comprendre et interpréter ; l'expression en est donc objective pour lui comme pour ceux qui la voient. Pour nous rendre compte des facultés propres au peintre et au sculpteur, nous devons donc étudier l'expression objective. C'est une étude plus difficile encore que celle de l'expression subjective, car on y rencontre le problème sans doute insoluble de l'union de l'âme et du corps, si l'on admet leur distinction, et de leur identité, si on ne l'admet pas.

Voici, d'après nos précédentes analyses, dans quel ordre s'enchaînent les conditions du phénomène de l'expression objective : 1° le point de départ du phénomène est l'état intérieur de l'être observé ; 2° l'extérieur de celui-ci participe de certains caractères de cet état, et, en impressionnant les sens de l'observateur, transmet ces caractères aux sensations qu'il détermine en ce dernier ; 3° l'observateur se forme avec ces sensations une perception, une image de l'être observé, dans laquelle sont impliqués ces mêmes caractères ; et cette perception à son tour les communique à l'état intérieur qu'elle détermine par sympathie dans l'observateur ; 4° l'observateur lit alors dans son propre état intérieur l'état de l'être observé. L'expression objective de celui-ci est alors accomplie.

Ce sont ces diverses conditions que nous allons successivement analyser dans ce chapitre.

1. — *Intérieur de l'être exprimé (de l'objet).*

Nous n'avons pas à nous prononcer sur la nature même de cet intérieur, nature qui nous est et nous sera toujours inconnue; nous n'avons à considérer que les phénomènes qui s'y passent. Quand donc nous parlons de l'âme et du corps, des facultés de l'âme, de l'esprit et de la matière, c'est pour éviter un néologisme rebutant; ces dénominations n'ont sous notre plume aucune portée métaphysique, et nous servent seulement à distinguer dans les manifestations humaines deux classes de phénomènes empiriquement distincts, dont les uns, dits en général physiques, affectent les sens de l'observateur et peuvent être directement observés par lui dans l'extérieur de ses semblables; et dont les autres, dits en général moraux, ne lui sont directement observables qu'en lui-même. Nous laissons entière et réservée la question de savoir en quoi consistent les substrata de ces deux classes de phénomènes, en quoi ces substances diffèrent, si elles sont réellement distinctes, si même il y a des substances. C'est affaire aux métaphysiciens.

Nous avons remarqué, au chapitre VII de ce second livre, que les savants mêmes, malgré leur résolution d'écarter toute métaphysique et de considérer seulement leurs données empiriques et les rapports de ces données, n'échappent pas à la tentation d'assigner pour principes aux phénomènes certaines entités qu'ils nomment matière, force, vie, etc. Plusieurs philosophes et la plu-

part des hommes admettent non seulement ces entités physiques et physiologiques, mais encore des entités morales, des âmes pourvues de facultés habitant les corps. Sans avoir à rien affirmer sur ce qu'il peut y avoir de vrai dans ces hypothèses, nous sommes toutefois obligé de reconnaître que les groupes naturels ou artificiels de sensations qui constituent nos perceptions spontanées ont chacun un principe latent d'unité. Ainsi, quand nous distinguons dans nos perceptions celles que nous nommons une maison, un cristal, un arbre, un cheval, nous constatons dans chacune quelque unité soit d'appropriation à nos besoins, soit d'organisation, qui est le principe même de la distinction que nous en faisons. Dans l'expression objective, c'est ce principe latent d'unité qui est l'objet exprimé. C'est à lui que nous rapportons les aptitudes à sentir, penser et vouloir que nous avons dû distinguer au chapitre précédent pour en étudier l'expression par les perceptions sensibles. Nous n'y reviendrons pas.

II. — *Rapports de l'intérieur de l'objet exprimé avec son extérieur.*

Il résulte du chapitre VII du présent livre que nos perceptions sensibles nous renseignent sur les objets, soit par reproduction, soit par symbolisme. Il y a symbolisme quand la perception sensible est liée à l'objet à titre de signe naturel ou conventionnel, sans qu'il existe rien de commun entre l'objet et la perception sensible, sinon l'existence.

Il y a reproduction et par suite expression, quand le caractère qui nous renseigne sur l'objet est commun à l'objet et à la perception sensible. La reproduction est imitative, quand la perception sensible n'est pas déterminée en nous par l'objet même dont elle éveille en nous l'idée, mais par quelque autre objet qui lui est substitué ; par exemple la perception que nous avons d'un tableau et par laquelle ce tableau fait naître en nous l'idée des objets qu'il représente est imitative. Les peintres, pour nous donner la sensation de la verdure des arbres, couleur qui est réfléchie par la matière de la feuille, posent sur la toile une autre matière composée de façon à réfléchir le même vert ; en cela ils imitent la feuille. On *imite* le bronze antique en appliquant une certaine patine sur le bronze moderne, ou même un certain composé sur du plâtre.

Examinons donc comment une chose peut se trouver attachée à sa représentation, c'est-à-dire au système reproductif ou symbolique de perceptions sensibles qui nous la révèle. D'abord, elle peut y être attachée, comme nous l'avons remarqué, par la seule convention, de sorte que le symbole peut être absolument séparé, dans le temps et dans l'espace, de l'objet symbolisé. Tel est le cas, par exemple, des mots grecs de l'Iliade d'Homère par rapport aux hommes et aux choses qu'ils désignent. La notation musicale est également séparée des combinaisons de sons qu'elle a pour but de symboliser. Quand on exécute une œuvre de Beethoven, les sons produits qui expriment certains états moraux de ce compositeur

en sont aussi absolument séparés dans l'espace et le temps.

Nous allons montrer maintenant comment, suivant les cas, peut varier cette relation établie dans l'espace et le temps entre l'objet et le système des perceptions sensibles qui nous le représentent par l'intermédiaire de son extérieur.

Dans un moulin à vent, par exemple, il y a une chose latente, qui est la force invisible du vent, et un appareil qui en reçoit et en transforme l'impulsion, et qui nous manifeste cette force en affectant nos organes des sens. La structure de cet appareil est appropriée à sa destination, et de cette appropriation même il résulte que cette structure n'est pas seulement industrielle. Grâce, en effet, à sa communication mécanique et à tous les rapports qu'elle soutient avec la puissance qu'elle utilise, elle est jusqu'à un certain point, par sa représentation en nous, représentative de celle-ci. Cette représentation est en partie reproductive, en partie symbolique. Reproductive pour le sens du toucher, car si l'on oppose la main à la rotation de l'une des ailes du moulin, la force de résistance qu'on déploie est reproductive de la force même du vent qui agit par transmission sur la main; elle est encore reproductive pour le sens de la vue, car le mouvement opéré par les ailes dans le champ du toucher où la force agit se traduit dans le champ de la vue par un déplacement simultané qui est objectif par cette simultanéité même et la vitesse du mouvement. La représentation est, en outre, symbolique pour l'esprit par les sensa-

tions de l'ouïe, de l'odorat et du goût; car le tintac de la machine, l'odeur et la saveur de la farine éveillent dans le cerveau une foule d'images et d'idées, indissolublement liées au fonctionnement du moulin, les unes dans un rapport très voisin avec sa destination; les autres dans un rapport très éloigné, selon le pouvoir de réminiscence et d'imagination du spectateur.

La forme du moulin est donc représentative d'un objet qui est la force même du vent, en tant que cette force est employée à une certaine industrie, et la chose représentée est placée hors de l'appareil qui la représente, mais sans en être éloignée, comme elle l'était dans l'exemple précédent, où l'objet et ce qui le représente se trouvaient entièrement séparés dans l'espace et le temps; l'objet, ici, communique immédiatement avec ce qui le représente, et c'est par communication qu'elle rend sa forme reproductive et symbolique.

Soit maintenant une locomotive. Dans une locomotive, le moteur est contenu dans l'appareil qu'il met en mouvement; c'est ce qui donne à cette machine une apparence d'automate formidable et contribue à rendre sa forme très représentative. Elle l'est pour tous les sens: ses grandes proportions, ses ronflements et ses efforts haletants, l'odeur même de son foyer, sa vitesse, tout en elle reproduit ou symbolise la puissance de l'agent physique qu'elle renferme et qui, par elle, prend un visage et des gestes. Ici, la chose représentée habite tout entière la forme qui la représente; elle en détermine la structure industrielle et, en même temps, la figure

représentative. Cette solidarité des deux fonctions de la forme, l'une économique, l'autre esthétique, dans la locomotive, rapproche singulièrement l'impression qu'on éprouve en la voyant, de celle qu'on éprouverait en présence d'un animal vivant, où cette même solidarité existe.

Nous venons de trouver dans les ouvrages de l'homme des exemples graduels de représentation, mais la représentation n'y est qu'accessoire et accidentelle. La forme de toute machine construite par l'homme est déterminée par la nature du moteur et par l'effet à produire. Comme ce qui seul importe au constructeur, c'est l'effet à produire, la forme de la machine représente beaucoup moins fidèlement son moteur que sa destination. Or, comme sa destination est conçue par l'homme, c'est la pensée humaine qu'elle symbolise, bien plutôt qu'elle ne représente la force qui la meut. Il peut arriver que la nature du moteur soit complètement dissimulée sous la forme, et que même le constructeur veuille suggérer à l'esprit l'idée d'un moteur tout différent du moteur employé, comme on le voit dans un automate de Vaucanson. On peut dire que plus une machine faite par l'homme se perfectionne, moins sa forme est représentative de son moteur, et plus elle devient symboliquement représentative du génie humain. De là vient que les plus anciens engins de l'industrie humaine ont eu la forme la plus représentative du moteur; le moulin à vent, le navire à voiles en témoignent. Les vieux métiers sont à cet égard plus intéressants pour le poète que les nouveaux, faits

par la main de l'ouvrier, ils participent, pour ainsi dire, de sa condition ; la nature, moins adroitement asservie, y conserve une allure plus libre et plus visible dans la construction. Il viendra peut-être un jour où la force de la vapeur sera bien plus despotiquement gouvernée par le mécanicien, grâce à l'invention de quelque nouveau combustible moins volumineux, et d'un métal plus résistant ; alors la machine à vapeur se dépouillera de son énorme appareil extérieur pour se réduire à une forme de petites proportions, très éloignée de représenter la puissance de son moteur ; nos machines à vapeur actuelles sont à la machine future ce que sont à nos laids bateaux à vapeur les magnifiques vaisseaux à voiles d'autrefois. Ce n'est pas que le mécanisme doive beaucoup se simplifier ; la forme d'une horloge est plus compliquée que celle d'un cadran solaire ; celle de nos télégraphes actuels est incomparablement moins simple que le système des bras articulés qu'ils ont remplacé. L'action des forces de la nature, plus savamment transformée par des transmissions plus ingénieuses, a perdu tout caractère représentatif, quand elle arrive au point d'application : elle y aboutit méconnaissable. Nos armes à feu, beaucoup plus efficaces que celles de nos ancêtres, n'ont pas un aspect plus terrible, et nous aurons accompli dans ce genre d'industrie un progrès d'autant plus important que nous obtiendrons une portée plus grande avec des pièces moins massives et plus mobiles, c'est-à-dire moins représentatives de leur solidité et par suite de leur puissance.

Cette disproportion dans toute machine industrielle, à

mesure qu'elle est plus parfaite, entre son utilité et sa propriété représentative, rend fort difficile l'application des arts à nos produits industriels. L'art appliqué à l'industrie ne trouve plus dans la puissance naturelle exploitée le motif d'une représentation; on se borne à plaquer une décoration rationnelle. Il y a de grands navires, il n'y en a plus de beaux; l'ornementation s'y réfugie dans la tapisserie des cabines. A mesure que les chevaux de trait seront remplacés par les chevaux-vapeur, la relation esthétique entre le véhicule et l'attelage deviendra moins représentative, plus étrangère à l'art, parce que l'attelage ne sera plus vivant.

Signalons encore une influence qui tend à séparer de plus en plus la forme industrielle de la forme représentative. Nous sommes habitués au rapport qui existe entre le volume et la résistance dans les matériaux les plus anciennement employés aux constructions; et il y a pour nos sens et notre esprit toute une esthétique traditionnelle, fondée sur la longue expérience de ce rapport. Il en résulte que l'emploi d'une nouvelle matière plus résistante sous de moindres proportions, comme est le fer appliqué à l'architecture, bouleverse toutes nos règles empiriques; et les dimensions ne représentent plus pour nous les résistances. Nous ne sommes pas préparés à voir des masses de pierres supportées par de grêles colonnettes de fer; l'homogénéité des constructions anciennes imposait, à la base, des masses plus puissantes qu'au couronnement, nous y sommes faits; il y a en nous un préjugé séculaire, héréditaire, sur la représentation de

la force par la masse, de la cohésion par la densité, et la réforme n'en est pas facile. Aussi toute découverte d'une matière nouvelle aussi solide et plus légère que les matières connues ne favorisera la construction qu'au détriment de la représentation, du moins pour fort longtemps.

En résumé, les exemples que nous avons tirés des produits de l'industrie humaine nous ont montré successivement la chose représentée, qui est ici une force physique quelconque, communiquant avec la forme qui la représente, mais lui restant extérieure, puis l'occupant et y résidant tout à fait. Nous avons remarqué que, dans ces diverses créations, la propriété représentative de la forme diminue à mesure que sa propriété mécanique se perfectionne, et que la représentation est plutôt fondée sur une antique habitude d'associer l'apparence des matériaux à leur résistance, que sur une corrélation nécessaire entre ces deux termes.

Par ces exemples, nous avons été progressivement amenés à concevoir une forme à la fois déterminée et habitée par l'essence latente qu'elle représente. Telle est, par analogie, l'idée que nous nous faisons de tous les objets naturels, depuis le cristal jusqu'à l'homme, pour peu qu'ils ne soient pas tout à fait amorphes et que leurs dehors semblent y révéler le moindre principe d'ordre. Nous avons, dans l'analyse précédente, considéré la représentation des objets par reproduction ou symbole, et c'est la forme mécanique qui était enclose dans la forme visible, et que nos perceptions sensibles

reproduisaient ou symbolisaient. Mais l'expérience quotidienne nous enseigne que des objets moraux, c'est-à-dire des états psychiques, trouvent aussi leur représentation dans un extérieur qui nous est révélé par nos perceptions sensibles; il y a évidemment des visages, des gestes qui nous représentent les sentiments et les passions de nos semblables.

Dans un homme que je regarde, il y a quelque chose d'extérieur que je vois, et quelque chose d'intérieur que je ne vois pas, mais qui, cependant, m'est en partie manifesté par ce que je vois; il y a en lui du visible me révélant de l'invisible. La vue n'est d'ailleurs pas le seul de mes sens qui me mette en rapport avec cet homme; mes autres sens, l'ouïe, le toucher, par exemple, peuvent y concourir à divers degrés. Le mot *visible* ne rend donc pas tout ce que je perçois de lui et, par suite, le mot *invisible* n'est pas suffisant pour signifier tout ce que je n'en perçois pas. C'est pourquoi au chapitre II du présent livre j'ai appelé d'une manière plus générale *ses dehors* ou *son extérieur* tout ce qui, en lui, impressionne mes nerfs sensitifs, soit immédiatement, tels que mes nerfs du toucher, soit par un milieu vibratoire, tels que mes nerfs de la vue et de l'ouïe; et j'ai appelé *son fond* ou *son intérieur* ce qui m'est révélé de lui par l'intermédiaire de mes sens, sous l'impression de son extérieur. Ce qui impressionne mes sens, c'est l'extérieur seul de cet homme, et cependant, dès que je perçois cet extérieur, son intérieur commence à se révéler à mon intelligence. Son visage, son attitude, son geste, sa voix, indépendamment de la

langue qu'il parle et que je puis ignorer, en un mot, sa personne extérieure, à l'exclusion de tous signes conventionnels, me plaît ou me déplaît, m'attire ou me repousse par quelque chose de plus que les propriétés physiques de la couleur, de la ligne et du son; la personne extérieure n'est, à proprement parler, pas purement physique. Ce plaisir ou ce déplaisir, cet attrait ou cette répulsion, ne sont pas non plus purement physiques en moi, mais ils retentissent au delà de mes sens, jusque dans mon propre intérieur.

Cette communication révélatrice qui s'établit entre l'intérieur de cet homme et le mien par son extérieur impressionnant mes sens constitue par excellence le phénomène de l'expression objective. De toutes les perceptions sensibles qui me représentent un homme, ce sont les perceptions expressives qui me le révèlent le plus directement. Supposons maintenant que je me trouve en présence, non plus d'un homme, mais d'un être qui ne soit ni de même espèce que moi, ni complètement étranger à ma propre essence; en présence d'un chien, par exemple. Je constate qu'il y a encore expression pour moi, car il y a certainement visage, au sens qu'on attache ordinairement à ce mot, mais l'expression n'est plus aussi nette, aussi révélatrice : je suis tenté encore de l'interpréter par des caractères tirés de ma propre essence qui est humaine; j'attribue au chien des qualités qui sont en moi ou contrastent avec les miennes, mais qui, dans tous les cas, sont humaines. Je juge toutefois que cette interprétation est plus divinatoire que sûre, je

m'en défie un peu, j'ai beaucoup moins d'assurance que lorsqu'il s'agit d'un de mes semblables. Si je cherche l'expression d'un être plus différent encore de l'homme, l'expression d'une plante, d'une rose, je jugerai que mon interprétation devient une conjecture sans fondement sérieux, et se réduit à une comparaison poétique sans véracité. Enfin, devant une chose inanimée, un rocher, par exemple, mes sens sont, comme dans les cas précédents, affectés par un extérieur, et mon intérieur en reçoit une émotion que, par habitude, je puis rapporter encore à un intérieur analogue au mien, comme à sa cause première, mais tout aussitôt la réflexion me rappelle les propriétés réelles de l'objet et me dissuade de leur attribuer des propriétés morales. Dans ce cas, l'expression, au lieu de me renseigner, me tend un piège et me trompe; elle n'est plus aucunement révélatrice de l'intérieur, elle est purement poétique, ou plutôt il n'y a plus expression objective, car il manque au phénomène que nous avons ainsi nommé un des deux termes extrêmes de la communication : l'intérieur réel de l'objet n'est pas de nature à être révélé au nôtre par son extérieur impressionnant nos sens.

En résumé, depuis l'extérieur du rocher jusqu'à celui de l'homme, en passant par les innombrables variétés d'aspects des plantes et des animaux, toutes les choses de la nature, par cela seul qu'elles impressionnent nos sens, font naître en nous un ébranlement qui se propage jusqu'à notre intérieur pour y devenir expressif, c'est-à-dire que nous sommes enclins à supposer sous l'extérieur un

intérieur analogue au nôtre, et cette présomption, parfaitement justifiée quand nous regardons un homme, l'est de moins en moins à mesure que l'être considéré est en quelque sorte moins humain, et elle devient purement illusoire quand l'objet est inerte et n'a, dans son essence, plus rien d'humain.

Ainsi l'expression, du premier au dernier terme de cette série d'apparences extérieures, devient de révélatrice fictive, de positive poétique, ou plus exactement d'objective subjective.

III. — *Rapports de l'extérieur de l'objet exprimé avec les sens de l'observateur.*

L'ébranlement que fait naître en nous l'impression de l'extérieur des objets sur nos nerfs sensitifs et qui retentit dans notre intérieur a son origine dans l'impression même. C'est l'impression seule qui détermine l'expression objective, c'est d'elle seule que naît tout le processus de celle-ci. Or, l'impression est tactile; une communication tactile est la condition de toutes nos perceptions sensibles. Un examen rapide va le mettre en évidence.

Nous voyons, écoutons, flairons beaucoup d'objets qui sont trop éloignés de nous pour que nous puissions les toucher, nous n'en avons pas la perception tactile, mais dans tous ces cas il est certain que leur impression médiate sur nos nerfs est tactile.

Les points de nature inconnue qui déterminent la surface tangible de l'objet, où semblent prendre appui non

seulement la réaction à la pression de la main, que nous appelons résistance, mais encore l'action sur la main que nous appelons pesanteur, et beaucoup d'autres actions dites physiques et chimiques, ces points qu'à tort ou à raison les savants conçoivent sous le nom d'*atomes* matériels comme le siège ultime de ce qu'ils appellent la *force*, ces points, disons-nous, sont par leurs vibrations la cause mécanique de toutes les sensations qu'éveille l'objet. Toute impression médiate ou immédiate procède, en effet, de leurs vibrations communiquées aux différents nerfs spéciaux, directement ou par les milieux vibratoires. Pour que l'objet soit vu, il faut que chaque atome de sa surface, ébranlé par les vibrations que l'éther lui communique, les renvoie modifiées au nerf optique, qui reçoit seulement celles que n'a point annulées l'atome et qui sont senties par nous comme formant la couleur de l'objet. Ajoutons que nous rapportons la sensation de couleur au lieu objectif où les vibrations qui la déterminent ont pris naissance, c'est-à-dire à la surface de l'objet. Pour qu'un objet sonore soit entendu, il faut que tout le système des atomes qui entrent dans sa composition, à la surface et à l'intérieur, vibre et communique ses vibrations à l'air qui les transmet au nerf acoustique.

Enfin, il n'y a ni odeur ni saveur sans le contact des atomes superficiels, ou des atomes émis, avec le nerf olfactif ou les papilles nerveuses affectées au sens du goût.

Ainsi, en résumé, toutes les perceptions ont pour condition nécessaire que l'extérieur de l'objet soit capable

de déterminer, soit médiatement soit immédiatement, un *contact* avec les nerfs sensitifs.

C'est dans ce contact que doivent être transmis aux perceptions sensibles de l'observateur tous les caractères de l'objet, qui peuvent lui être communs avec elles. On en peut conclure que les seuls caractères objectivement expressifs des perceptions sensibles sont la composition dans l'espace et dans la durée, le mouvement, la succession plus ou moins rapide, les caractères qui dérivent de ceux-ci, tels que l'acuité, la vivacité, l'intensité et le caractère affectif agréable ou désagréable en tant qu'il sert de mesure aux précédents.

IV. — *De l'expression du corps humain.*

Au point où nous en sommes, la forme expressive de l'objet est perçue par l'observateur. Il nous reste à interpréter cette forme. S'il est vrai, comme nous l'avons fait remarquer à la fin du § II de ce chapitre, que par l'anthropomorphisme nous prêtons aux objets naturels l'expression de la forme humaine, laquelle le plus souvent supplante à nos yeux leur expression propre et véritable, attachons-nous d'abord à l'examen de la physionomie de l'homme; nous expliquerons mieux ensuite nos interprétations esthétiques des formes que nous offre la nature.

Quand nous feuilletons un atlas d'anatomie et que nous voyons passer une à une sous nos yeux les figures des divers organes dont se compose le corps humain, nous perdons peu à peu le sentiment de la forme générale du

corps, dans laquelle sont incluses toutes ces formes particulières. Nous oublions l'enveloppe continue de graisse et de peau qui les dissimule tout en se modelant sur leur assemblage, comme la façade d'un édifice voile toutes les divisions et charpentes intérieures que lui prescrivent ses proportions. Mais la façade d'un édifice porte ordinairement dans sa décoration même la trace de la distribution des pièces habitées et par son style en annonce la destination; l'aspect d'une église ne peut être celui d'une caserne, parce que les nefs et les chapelles imposent à l'édifice un autre vaisseau que les couloirs et les chambrées. Il n'en est pas de même de la physionomie externe du corps; elle exprime toute autre chose que les fonctions des organes internes dont l'assemblage détermine ses dimensions et ses limites. L'encéphale avec tout le système nerveux représente jusqu'à un certain point un réseau de communications et de correspondances, c'est-à-dire une fonction dans l'espace, mais il ne représente en rien la sensibilité même, ni l'intelligence, ni la volonté, qui n'ont pas d'étendue. Les organes des sens représentent aussi par leur constitution physique ce qu'il y a de physique dans les conditions de l'ouïe, de la vue, du toucher, du goût et de l'odorat, mais rien du son, de la couleur, de la sensation de résistance, de la saveur ni de l'odeur, en tant que sensations. Le cœur avec tout le réseau des conduits sanguins représente la circulation dont ce système est le siège, mais, pas plus que le système nerveux et le système digestif, il ne représente les affections et les passions, le cœur moral que la main y croit

sentir en s'y posant par instinct. Le système osseux et le système musculaire représentent de la force produite, transmise et composée comme toute machine destinée à utiliser de la force, mais leurs pièces séparées les unes des autres, sans graisse ni peau, ne représentent rien de ce que nous admirons dans la Vénus de Milo.

Ainsi, chaque organe du corps humain pris à part n'a pas pour nous une propriété de représentation supérieure à celle d'une machine industrielle; cette propriété y est même moindre que dans celle-ci, car les moteurs physiologiques nous sont encore plus inconnus que les moteurs physiques.

Or il se manifeste dans l'homme des phénomènes qui ne tombent pas sous les sens et que la science n'a pu encore identifier à ceux que les sens perçoivent; un nom spécial les désigne, on les appelle moraux; et c'est par le caractère éminent des phénomènes moraux dont il est le sujet, que l'homme se distingue des autres animaux. Nous pouvons donc dire que rien d'essentiellement humain ne nous est exprimé par chaque organe considéré isolément, puisqu'on retrouve ce même organe chez les autres mammifères avec une forme peu différente et représentant la même fonction physiologique.

Mais aussitôt que les divers organes séparés sont réunis et rendus à leurs situations relatives de manière à reconstituer le corps entier, une sorte de transfiguration se produit. De leur mutuel rapprochement, avant même que la graisse et la peau aient revêtu leur assemblage continu, il naît une forme unique expressive. L'écorché seul

exprime déjà, mais vaguement, quelque chose de l'essence latente de l'homme. Dès lors, il se fait comme une apparition pour le spectateur : il y a visage, attitude et même regard, du moins comme dans une statue, par la seule disposition symétrique des globes des yeux; c'est un commencement d'expression morale. Que la graisse et la peau viennent combler les sillons et raccorder les saillies de l'écorché, le mot *beauté* sera nécessaire pour qualifier l'apparition nouvelle, bien que la vie ne s'y manifeste pas encore. Qu'enfin le réveil s'opère, que le regard s'allume, que le léger méandre qu'on nomme le sourire effleure la face, et l'apparition se sera entièrement substituée à la figure anatomique. L'expression morale, une fois dégagée, obsède l'imagination du spectateur, qui ne pourrait plus la bannir qu'en séparant de nouveau les formes organiques qu'il vient de rassembler.

N'abandonnons pas ce phénomène sans l'avoir un peu approfondi, car il est en esthétique de la plus haute importance.

Tous les organes, indépendamment de leurs destinations respectives, constituent donc, par leurs situations relatives et leur commun agencement, un organe total, qui est le corps entier, et dont la fonction absolument distincte de chacune des leurs, est uniquement d'exprimer et s'appelle la *physionomie*.

Mais qu'est-ce que la physionomie exprime? Et cette expression est-elle l'expression proprement dite reproductive, ou est-elle seulement symbolique? Questions extrêmement difficiles à résoudre dans certains cas et qui

ne pourront être abordées avec assurance que beaucoup plus tard, quand les sciences de la vie seront organisées et très avancées. Tout ce que nous en dirons sera donc nécessairement conjectural, et si nous y touchons, c'est qu'on s'instruit toujours, si peu que ce soit, en fouillant un sujet; on en fait du moins sortir des matériaux que de plus habiles peuvent utiliser.

Commençons par constater certaines distinctions que les hommes ont faites spontanément, toujours et partout, dans l'expression de la figure humaine. Sans être capables de définir l'essence latente exprimée, qui est sans doute fort complexe, ils reconnaissent tous que la physionomie en exprime des propriétés très différentes.

On dit, par exemple, du corps au repos, qu'il est *beau* ou *laid;* on considère alors dans sa physionomie ce qu'elle a d'esthétique. Mais ces mots n'ont pas le même sens sur les lèvres de chacun de nous; ils ont pour l'artiste une signification particulière. Ce qu'un amoureux appelle la beauté n'est pas identique à la beauté artistique, surtout si son imagination n'a pas été enrichie et surexcitée par une haute culture. Quand l'éducation civilisée n'a pas détourné les instincts de leur pente naïve, ce que deux amants trouvent beau mutuellement en eux, c'est ce que la nature a mis d'attrayant dans les formes pour les amener à ses fins, c'est la beauté qu'on peut appeler purement *génétique,* et qui peut se définir : l'expression par laquelle un organisme en sollicite un autre à la perpétuation de l'espèce. L'essence latente exprimée par la beauté génétique paraît être toute physiologique, comme l'est

la cause qui détermine dans une espèce animale quelconque les deux sexes à se rapprocher avec une passion indépendante de leur degré d'intelligence. Cette beauté peut entrer comme élément dans la beauté plastique que recherchent les sculpteurs, mais elle est loin de la constituer tout entière, et l'on conçoit qu'en certains cas elle y soit étrangère. Certes, la part d'inspiration que des artistes, d'ailleurs excellents, doivent à la sexualité, est plus grande qu'ils ne l'avoueraient peut-être. Mais cette part faite, sans cynisme ni pruderie, il faut bien reconnaître que l'aspect du *nu* inspire à l'artiste autre chose qu'un mode du désir, et si, en présence du modèle, la première impression dérive parfois d'un appétit, la seconde, celle qui dirige le pinceau ou l'ébauchoir, ne relève que d'un sentiment.

Dès lors, à la sensation de l'attrait génétique succède le sentiment supérieur et infiniment plus complexe du Beau plastique. Ce Beau n'est en soi ni masculin ni féminin, alors même qu'il se manifeste dans les formes du mâle ou dans celles de la femelle ; à cet égard il est neutre. Il dépasse autant l'une et l'autre que la pensée dépasse l'instinct. Cela est si vrai qu'on entend des statuaires émérites dire qu'au point de vue de leur art ils préfèrent le corps de l'homme à celui de la femme, aveu qui pose nettement la distinction entre le Beau plastique et l'expression génétique. Ils prétendent que la division anatomique chez l'homme, plus apparente que chez la femme, prête à des raccords de lignes et à des passages de plans moins délicats, mais plus intéressants, parce que

le contour, plus voisin de l'os, du tendon et de la masse musculaire, est plus mouvementé, et par suite analyse mieux le jeu des organes de relations, et gagne en éloquence plastique ce qu'il perd en grâce. Le beau plastique est donc une seconde expression du corps au repos ; il y correspond une essence latente distincte, qui constitue peut-être la dignité de l'espèce, c'est-à-dire son titre au rang qu'elle a conquis dans la série des êtres vivants par sa lutte pour l'existence, lutte qui a mis en valeur et développé toutes ses aptitudes.

Nous avons remarqué plus haut que les formes organiques, qui ont chacune une utilité spéciale, font naître par leur rapprochement une expression qui n'a plus aucun rappport avec leurs fonctions respectives. Cette expression a diverses fins propres, plus ou moins utiles, mais l'importance de son caractère moral n'est pas proportionnée à l'utilité de sa fin naturelle. D'autre part, en effet, la plus utile fin naturelle est, sans contredit, la génération, qui, déterminée par l'attrait provocant des formes, perpétue l'espèce. Or, cet attrait, en tant qu'il se borne à l'excitation des sens, n'est pas d'un ordre affectif plus élevé que n'est l'attrait des mets ou des fleurs pour le goût ou pour l'odorat. L'expression morale y entre pour aussi peu que possible, car il s'exerce sur les êtres inférieurs comme sur les êtres supérieurs ; et ceux-ci, dans le trouble qui précède, et dans l'abattement qui suit le triomphe de l'instinct génétique commun à tous les animaux, semblent appréhender, puis regretter, sinon une déchéance, du moins une temporaire abdi-

cation de leurs attributs propres, qui font leur supériorité.

D'autre part, nous voyons, au contraire, la plus haute expression de l'homme, celle de son essence spirituelle, l'extase religieuse, par exemple, dont l'objet, réel ou illusoire, est aujourd'hui, sous le nom de divinité, l'Infini parfait, correspondre ici-bas à une fin très contestée et certainement fort peu conforme aux lois de la nature, car l'ascétisme, qui détermine d'ordinaire cet état, nie précisément tous les instincts naturels.

La qualité esthétique d'une chose, quelque définition qu'on en donne, est donc indépendante de son utilité : c'est ce que tous les artistes sentent et affirment par leur humeur et leur conduite dans la vie.

Ainsi, à moins de prêter au mot utilité un sens qu'il n'a pas dans le langage ordinaire, où l'on n'y attache qu'un sens économique et pratique, il semble que l'art et l'utile ne soient point solidaires, qu'ils soient même opposés.

Mais, en y regardant de plus près, on aperçoit que ce désaccord n'existe qu'entre l'utilité et les limites extrêmes de l'esthétique, et qu'il y a un point où la concordance entre l'utilité et l'esthétique est parfaite. L'expression purement génétique, celle dont la notion est suggérée plus ou moins confusément à tous les animaux de sexes distincts, est, il est vrai, plus utile qu'esthétique ; il est vrai aussi que l'expression platonique, celle qui laisse toute la forme s'évaporer en quelque sorte dans la rêverie spiritualiste, est plus esthétique qu'utile ; mais, à proprement parler, ni l'une ni l'autre de ces deux expressions ne réalise l'expression esthétique qui est l'objet des arts

plastiques, en un mot, n'est la beauté plastique. Or, c'est dans la beauté plastique que se résout l'antagonisme apparent de l'esthétique et de l'économie. Le beau plastique a, en effet, pour condition la *vérité* plastique, dont nous allons essayer de donner la signification.

La forme humaine, quand elle est plastiquement belle, exprime, outre la sexualité, bien d'autres choses encore; elle exprime toutes les puissances de la vie de l'homme, de la vie morale par le visage surtout, de la vie physique par le corps entier, surtout par le buste et par les membres, mais l'expression n'est pas pour cela divisée et localisée; toutes les régions du corps expriment donc une parfaite solidarité, de sorte que le geste du penseur n'est pas celui de l'athlète, ni le front de l'athlète celui du penseur. Quand les artistes disent d'une figure, même sans avoir vu le modèle, qu'*elle n'est pas d'ensemble;* quand ils souffrent d'un désaccord entre les traits du visage au point de vue de l'anatomie ou de la physionomie, ou entre le visage et le geste; quand enfin de la tête aux pieds et sous tous les rapports il n'y a pas unité dans une image de l'homme, ils déclarent cette œuvre d'art vicieuse, et leur jugement révèle l'intuition et la science qu'ils ont de la solidarité des fonctions et des formes humaines. Nous croyons qu'ils ratifieraient sans trop de réserves la formule qui définirait la vérité plastique : l'expression de l'unité de la vie, à un moment quelconque de son exercice, par l'harmonie du corps dans l'attitude que cet exercice lui fait prendre. — Le respect du vrai, la spontanéité de l'observation, jointe à la volonté de rester fidèle

à la nature, c'est ce que les artistes appellent la sincérité, qualité qu'ils apprécient beaucoup.

Remarquons, ce qui est très important, que cette définition vaut pour un modèle quelconque; un vrai statuaire peut faire un chef-d'œuvre du buste d'un bossu, s'il a pénétré et exprimé par le concert des formes l'intime solidarité vitale qui fait influer la gibbosité sur l'angle facial et sur les traits mêmes du visage, car les bossus les plus différents se ressemblent par le rayonnement de leur commun caractère, ils ont la bosse partout. A ce point de vue, il y a un beau bossu pour le sculpteur, comme il y a un beau cas de bosse pour le naturaliste qui admire la coordination des caractères. Cette beauté-là n'est, bien entendu, qu'une condition du beau plastique, mais elle est fort estimée des artistes, parce qu'elle est essentielle et rare, et suppose une grande puissance d'observation. A leurs yeux, celui qui trahit la vérité plastique au profit d'une beauté imaginaire est inférieur à celui qui la respecte avec une imagination pauvre : l'un est plus poète, mais certainement l'autre est plus sculpteur.

Dans la vérité plastique, l'utilité est donc non seulement essentielle à la beauté, mais encore très compatible avec la laideur, qu'elle rachète en quelque sorte, car il est fort utile au bossu que tout son corps s'harmonise avec sa difformité; toutes ses fonctions physiologiques y sont intéressées, et s'il en résulte pour lui des dehors moins agréables, cet inconvénient est largement compensé par l'adaptation de son organisme aux conditions imposées à son existence.

Une troisième expression du corps au repos, qui ne doit pas être confondue avec les précédentes, est celle du degré d'intelligence, de volonté et de sensibilité de l'individu; c'est une représentation souvent vague, parfois peu fidèle, mais jamais insignifiante, de sa virtualité morale, avant même que les actes l'aient manifestée. Il n'y a pas d'homme qui n'ait, dès qu'il paraît, pour ceux qui le voient, l'*air* plus ou moins intelligent, plus ou moins résolu, plus ou moins passionné ou froid. *On lit*, comme on dit, sur le visage et dans l'attitude spontanée, le *caractère* d'un homme, c'est-à-dire la résultante de toutes les puissances qui constituent son essence latente, résultante qui s'accuse dans chacun de ses actes, et aussi dans ses traits et son maintien, de telle sorte qu'un homme violent ne tient pas sa canne comme un homme doux et n'a pas le même regard habituel. L'essence latente révélée par cette expression est ce qu'on appelle ordinairement l'âme, en la supposant, à tort ou à raison, substantielle.

Il y a une physionomie permanente de tout le corps humain, qui est comme le canevas immuable sur lequel la physionomie mobile brode son jeu. Les proportions fixes d'un individu sont à ses traits mobiles, à ses gestes et à ses attitudes, ce qu'un système constant d'axes est aux courbes variables que leurs coordonnées y rattachent. La courbe visible de notre activité invisible, en un mot notre physionomie mobile, trouve des axes dans le système osseux et des coordonnées *minima* et *maxima* dans le système musculaire, car un point de la peau, mû par

l'effet d'une passion, a une trajectoire variable, mais limitée par l'extension et la contraction possible du muscle sous-jacent. Ces systèmes constants, revêtus de graisse et de peau, déterminent par leurs proportions la physionomie constante.

L'homme au repos, dans la configuration de son corps, dans ses traits, dans son attitude spontanée, manifeste en effet à son semblable quelque chose de son essence invisible, si peu que ce soit, quelque soin d'ailleurs qu'il mette à le dissimuler. De là l'impression favorable ou défavorable par laquelle le seul aspect d'un individu nous prévient pour ou contre lui.

L'aspect tout passif d'autrui éveille notre faculté sympathique, cet aspect est donc expressif; mais qu'exprime-t-il ? Il n'exprime aucun acte interne particulier, aucune émotion particulière, mais à coup sûr il exprime la puissance d'agir et la capacité de sentir, car un homme n'a pas besoin de nous dire ce qu'il sent, ce qu'il pense, et ce qu'il veut, pour que nous portions malgré nous un jugement probable sur son intelligence, sur sa sensibilité et sur sa volonté; nous constatons, en le voyant, qu'il a l'*air* intelligent ou sot, tendre ou dur, résolu ou faible. Cet air qu'il a, c'est précisément l'expression, non de ce qu'il fait, mais de ce qu'il est. Ici se dresse une grande difficulté. On admet bien sans répugnance que des états internes accidentels s'expriment, car l'accident est un changement survenu qui se conçoit communicable au spectateur par un ou plusieurs milieux, sous forme de mouvements visibles dans l'espace. Mais comment conce-

voir que l'invisible permanent, les facultés de penser, de sentir, de vouloir, qui transparaissent sur la face immobile de tout homme, s'expriment ainsi au dehors par leur seule présence, et quand rien d'elles encore n'est allé ébranler la périphérie visible? Il n'y a pas, en effet, ébranlement discontinu, et partant saisissable, de la périphérie visible par l'activité interne de l'individu, mais on peut concevoir qu'il y ait eu influence lente et continue de celle-ci sur celle-là, non seulement dans l'homme d'aujourd'hui, mais dans tous ses ancêtres. On peut concevoir que ses ancêtres ont, par une longue hérédité, transmis à la forme de son corps la somme des modifications séculaires que leur activité interne a fait progressivement subir à la forme de tous les corps antérieurs dont le sien procède. Ces modifications ont été déterminées par les actes volontaires, où se trouve impliquée toute l'activité interne. La volonté, en effet, reçoit ses motifs de l'intelligence qui, elle-même, recueille les données de la sensibilité; on peut donc dire que tout l'homme moral est plus ou moins représenté dans les traces laissées par ses actions volontaires dans le monde physique. Le fait est frappant dans certains cas. Ainsi, lorsque nous visitons une maison dont le maître ne se montre pas, l'aspect seul de l'habitation nous renseigne sur la nature de l'hôte. Les appartements nous révèlent par la disposition de tout le mobilier, par le désordre ou l'ordre qui y règne, quelque chose de son caractère, de son esprit, de son cœur : en un mot, l'action de son être intime sur son milieu physique habituel a fait de ce milieu un visage,

un visage pour ainsi dire du second degré; ainsi, l'expression de l'homme interne ne s'arrête pas à la périphérie de son corps, elle se prolonge au delà, jusqu'où s'étend le rayonnement visible de l'activité invisible. L'homme interne s'imprime donc dans tout ce qu'il atteint par son geste; on y voit ce qu'il préfère et l'on peut par là connaître beaucoup de sa nature.

Or, remarquons bien que cette expression de l'homme interne par les choses que son action externe dispose, survit à cette action; elle en demeure le témoin stable, de sorte qu'en définitive la cause permanente du geste et de l'acte passagers, la puissance invisible, quelle qu'elle soit, trouve son expression permanente dans l'espace.

Ces observations nous induisent, ce semble, à comparer sans témérité la physionomie stable à la maison, qui manifeste d'une manière fixe celui qui l'habite et qui l'a bâtie et meublée. C'est qu'en effet la configuration et le développement du corps, parallèles au progrès de l'activité interne, n'en paraissent pas être indépendants. Les choses se passent comme si une évolution invisible de l'homme interne déterminait une évolution correspondante de l'homme externe, de sorte que celle-ci fût la constante expression de celle-là. Ainsi, l'évolution morale de la sensibilité, de l'intelligence et de la volonté, depuis la naissance jusqu'à l'âge mûr, est parallèle à l'évolution physique du cerveau et de tous les organes de nutrition et de relation qui concourent à la conservation du corps entier. Cette double évolution s'opère dans chaque individu, en prenant pour point de départ dans le

germe le résultat de toutes les évolutions intérieures, qui s'est conservé par l'hérédité.

En résumé, la physionomie stable a, selon les essences latentes qu'elle représente, une expression de beauté ou de laideur génétiques, une expression de beauté ou de laideur plastiques, une expression de virtualité morale.

Enfin, sur la physionomie relativement fixe que le développement progressif du corps ne modifie que très lentement depuis la naissance jusqu'à la mort, se dessine une physionomie mobile qui varie à chaque instant pour exprimer, non plus la virtualité latente de l'individu, mais les événements internes, actes ou passions accidentels qui en dérivent.

La périphérie entière du corps est comme un écran sur lequel on voit se dessiner et se mouvoir l'ombre d'un objet invisible que cet écran cache et révèle à la fois. Cet objet, c'est ici l'homme interne, c'est-à-dire l'ensemble de toutes les puissances, soit physiques, soit morales de l'individu. L'ombre sur l'écran, bien que, par la figure et la vitesse des mouvements, elle puisse différer beaucoup de l'objet qui la projette, a cependant quelque chose de commun avec lui, à savoir au moins la mobilité; de même la surface du corps, la forme externe de l'individu participe, dans ses variations de figure et de mouvement, de l'activité multiple et complexe de l'homme interne.

Les gestes, les jeux de physionomie provoqués par les affections accidentelles de l'homme interne déterminent en quelque sorte la courbe visible de chacun de ces mou-

vements invisibles. Et cette courbe est reproductive de ceux-ci. Elle est, pour ainsi dire, le prolongement externe de leur trajectoire interne ; elle n'est pas seulement comparable aux courbes des appareils enregistreurs, qui renseignent exactement par symbolisme géométrique sur des phénomènes d'un tout autre ordre.

A moins d'admettre l'harmonie préétablie, on ne peut nier qu'il y ait transmission de mouvement établie entre l'activité invisible et la forme visible qu'elle revêt, transmission d'un point de départ interne à la surface externe, et, par suite, une certaine trajectoire, par suite enfin quelque communauté de nature. Ce qui nous importe, c'est que, à ce titre, le renseignement que les gestes et la mobilité des traits du visage nous donnent sur l'homme interne est reproductif.

Quand un mouvement se produit dans l'homme interne de manière à le faire sourire, quel que soit le point initial où ce mouvement prend naissance, sa trajectoire aboutit au champ du toucher et s'y prolonge selon les lignes mobiles et palpables qui limitent le corps. Et en outre, puisque nous voyons ce mouvement communiqué, c'est que les lignes ont dans le champ de la vue leurs correspondantes, de sorte que des lignes visuelles coïncident avec les lignes tactiles pour former le contour qui est un dans notre perception une de l'espace tactile et de l'espace visuel. Un sourire est un mouvement agréable au sens du toucher, dans le champ tactile, et agréable au sens de la vue dans le champ visuel. Le regard suit dans celui-ci une trajectoire correspondante à celle

que dans celui-là le doigt suivrait en palpant la ligne du sourire et ne rencontre ni rebroussements ni angles, ni solutions de continuité non plus que le doigt lui-même. Le visage dur de l'homme en colère donne au regard qui en suit les traits les mêmes impressions d'angles qu'il donnerait au doigt promené sur lui. En somme, à un mouvement interne de satisfaction ou de mécontentement correspond un mouvement externe de la forme humaine. Ce mouvement est donc reproductif à un certain degré, et non uniquement symbolique. On n'en peut guère douter, quand on voit un enfant en bas âge s'effrayer ou se rassurer à l'aspect d'un visage, bien avant qu'on puisse attribuer cette appréhension ou cette confiance à l'expérience des rapports qui existent chez l'homme entre sa physionomie et ses desseins. Les animaux mêmes en témoignent par la fascination que leur causent l'intensité du regard de l'homme et la signification vague de ses traits; son aspect est pacifique ou menaçant pour eux avant qu'ils l'aient vu caresser ou battre. En fronçant les sourcils, fixant le regard, ridant le front et contractant les lèvres, un homme peut arrêter certains animaux qui viennent à lui, et, à plus forte raison, par le geste.

Mais la mobilité de la forme humaine est dans ses expressions symbolique autant que reproductive. Seulement, comme un symbole suppose l'évocation d'un terme par l'autre, grâce à leur association constante, soit empirique, soit conventionnelle, le renseignement symbolique donné par la mobilité des traits sur l'homme interne est le résultat de l'expérience et de l'habitude; il s'acquiert et

prend d'autant plus de précision qu'une plus longue vie a fourni plus d'occasions de le vérifier. On sait, par exemple, que le sourire aux lèvres de telle personne n'accompagne pas les mêmes intentions, et n'est ni précédé ni suivi des mêmes actes qu'aux lèvres de telle autre. Une infinité d'états internes sont attachés accessoirement pour chaque homme à chacune de ses allures en outre de l'expression directement représentative de cette attitude. Le moindre mouvement de sa physionomie peut livrer à qui le connaît la clef de presque tout son for intérieur, parce que l'observation et l'habitude ont fait pour le spectateur un symbole de ce mouvement.

Remarquons enfin que les variations de la physionomie mobile ne sont pas toutes linéaires, comme nous l'avons admis jusqu'ici pour la facilité de l'explication; outre que les modelés varient en même temps que les lignes qui les circonscrivent, il y a des rougeurs et des pâleurs causées par des changements dans la circulation du sang sous l'influence de certaines émotions. Comme la vivacité subite du teint résulte, normalement, d'une surabondance du flux sanguin, qui est lui-même précipité par l'émotion, il y a encore quelque chose de reproductif dans le renseignement de la rougeur et de la pâleur; une vivacité invisible qui a son principe dans l'émotion aboutit à une vivacité visible à la périphérie et reproductive de la première; les deux phénomènes, l'interne et l'externe, ne sont certainement pas dans le rapport d'un objet à son symbole, et cela suffit pour que tout dissemblables qu'ils paraissent, l'un soit, à quelque degré, reproductif de l'autre.

Ajoutons que la rougeur et la pâleur sont, en outre, symboliques par rapport à une foule d'états intimes et de faits accessoires qui précèdent, accompagnent et suivent ordinairement ces manifestations. La voix est aussi par le timbre, par l'accent et par le cri, un attribut externe représentatif de l'homme interne. Dans sa fonction propre, qui est le langage, elle est à la fois reproductive par l'onomatopée, par les mouvements de l'éloquence et par le style (le style, c'est l'homme) et symbolique par la part de convention qui entre dans le choix des sons adoptés pour devenir les mots. Le chant, l'art oratoire, l'art dramatique sont les arts qui exploitent cette fonction; à ce titre, ils expriment l'homme plus directement que les autres arts.

Nous venons de montrer comment les dehors mobiles de l'homme sont reproductifs et symboliques; nous disons qu'ils sont expressifs. La composition même du mot *expression* indique le sens qu'on y attache : dans le cas de représentation expressive, les deux termes, dont l'un est destiné à faire connaître l'autre, sont impliqués ensemble dans un seul être qui est l'homme entier, interne et externe, de sorte que le terme révélateur, au lieu d'être distinct et séparé du terme révélé, n'est que le dehors de l'être unique dont ce dernier terme est le dedans; de là le mot *expression* pour traduire le mode de la révélation dans ce cas particulier; le terme invisible étant comme extrait et produit au dehors par et dans le terme visible.

Nous venons de distinguer et d'énumérer les différentes

catégories d'expressions de la physionomie humaine, et aussi les différentes essences latentes qui y correspondent. Mais parmi celles-ci les unes nous sont beaucoup moins clairement désignées que les autres.

Nous savons qu'il y a une beauté génétique, l'expression en est toute-puissante. Mais qu'exprime-t-elle pour exciter le désir? Quel secret rapport rend désirable aux sens l'assemblage de tous les organes, de ceux mêmes qui individuellement ne sont pas sexuels?

Nous reconnaissons qu'il y a une beauté plastique; l'expression en est saisissante, mais l'essence exprimée par cette beauté est vague et semble indéfinissable. Nous ne pouvons douter qu'il y ait un monde intime de phénomènes moraux dans l'homme; le corps les exprime et la conscience les distingue des phénomènes dont l'ensemble organisé constitue le corps même. Mais que savons-nous de leur essence, qui nous permette d'en affirmer la durée, l'avenir, la dignité? Toutes questions qui, loin d'être étrangères à l'esthétique, l'intéressent au plus haut point, car il ne faut pas attendre d'un spiritualiste les mêmes œuvres d'art que d'un matérialiste : ils ont un idéal différent.

Nous sentons ici, avec embarras, la solidarité de l'esthétique avec toutes les sciences. Tant que la physiologie qui implique la mécanique, la physique et la chimie, n'aura pas défini ses rapports avec la psychologie, la psychologie les siens avec la morale, et la morale les siens avec les lois universelles; en un mot, tant que les connaissances humaines ne seront pas venues converger à leur

commun sommet, à partir de leur commune base, le dernier mot ne pourra pas être dit sur l'esthétique; on n'aura ni entièrement expliqué le jeu de l'expression, ni dégagé complètement la formule des essences exprimées. L'esthétique ne pourrait s'achever qu'avec la synthèse des connaissances qui sans doute ne s'accomplira jamais : elle est donc vouée à une inexactitude irrémédiable. Les savants en ont si bien le sentiment qu'ils ne songent même pas à l'aborder encore; ils l'abandonnent à l'impatiente curiosité des métaphysiciens et des rêveurs : c'est une science ajournée.

Nous n'avons donc pas eu la présomption de déterminer avec rigueur le ressort profond et l'objet transcendant des expressions de la physionomie humaine; mais les hypothèses prudentes sont suggestives, et quand on les tient pour ce qu'elles valent, on peut en tirer quelque profit par la discussion des faits qu'on tâche d'expliquer par elles.

Les explications que nous avons tentées des phénomènes extrêmement profonds et compliqués qui forment la matière de ce § IV ne sauraient avoir, nous le confessons au lecteur, de valeur suffisamment scientifique à nos yeux; ce sont des conjectures auxquelles nous n'attachons qu'une importance secondaire, car nous nous proposons avant tout de soulever, de poser et d'ordonner des questions que l'état actuel des sciences ne permet pas de résoudre encore. Ce qui vient accroître, du reste, la difficulté du problème de l'expression du corps humain, c'est que les matériaux mêmes de l'observation ne sont ni purs

ni complets. Ils nous arrivent altérés, rarement dans leurs conditions normales. On ne se trompe pas, il est vrai, sur l'expression générale de la douleur ou de la joie, de la colère ou de la mansuétude, de la haine ou de l'amour. Mais les chances d'erreur augmentent à mesure que la passion exprimée a des causes plus complexes, comme il arrive chez un peuple d'une civilisation très avancée. Là, l'expression devient très difficile à interpréter à cause de ses nuances infinies, surtout lorsqu'il s'agit de l'expression fixe et habituelle des traits sans gestes ni discours; il y faut une divination spéciale, et l'on donne, en effet, le nom particulier de physionomistes à ceux qui en sont doués. D'autre part, l'expression n'est pas toujours véridique; la relation plastique entre la personne visible et la personne invisible n'est pas toujours si exactement réglée que la première traduise fidèlement la seconde. C'est un adage banal que le visage est trompeur, et il y a lieu de penser que mille accidents de la vie laborieuse des races, transmis par l'hérédité, ont dû rompre l'harmonie entre le visible et l'invisible; dans une race fatiguée, l'altération de cet accord est devenue presque normale, et nous sommes si habitués à cette anomalie, qui fait mentir les aspects, qu'à peine en souffrons-nous; c'est pourtant une monstruosité qui marque la dégradation de l'espèce. L'aspect désagréable au regard, la laideur, est aujourd'hui, presque chez tous les peuples, compatible avec les plus hautes qualités morales, et réciproquement l'aspect agréable au regard, la beauté, parle souvent un langage profondément ignoré de la personne morale qui

la revêt. L'induction spontanée qui nous fait conclure de la forme au fond, de l'apparence physique à la disposition morale, et qui constitue le phénomène même de l'expression objective, n'est donc pas toujours vérifiée. Elle l'est toutefois assez souvent pour que les relations sociales trouvent dans cette foi leur principal fondement; d'ailleurs l'expérience nous enseigne peu à peu à éliminer des traits d'un visage ce que la corruption séculaire des formes y a introduit d'étranger ou de contraire à leur véritable expression, de sorte que nous savons démêler à peu près la beauté morale sous la laideur physique, et aussi, mais plus difficilement, la laideur morale sous la beauté physique.

CHAPITRE XIV

L'EXPRESSION D'APRÈS DARWIN

ARWIN, dans son ouvrage intitulé « L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux », explique comment sont expressifs les mouvements des traits et les gestes des êtres vivants, en considérant ces actes seulement comme des signes attachés aux émotions de ces êtres par un rapport habituel et héréditaire de concomitance. Nous allons reproduire le commencement du premier chapitre où sa doctrine est résumée :

« Je commencerai par établir les trois principes qui « me paraissent rendre compte de la plupart des ex- « pressions et des gestes involontaires de l'homme et « des animaux, tels qu'ils se produisent sous l'empire des « émotions et des sensations diverses.

« Voici quels sont les trois principes :

« I. *Principe de l'association des habitudes utiles.* — Cer-

« tains actes complexes sont d'une utilité directe ou in-
« directe, dans certains états de l'esprit, pour répondre
« ou pour satisfaire à certaines sensations, certains dé-
« sirs, etc.; or, toutes les fois que le même état d'esprit
« se reproduit, même à un faible degré, la force de l'ha-
« bitude et de l'association tend à donner naissance aux
« mêmes actes, alors même qu'ils peuvent n'être d'au-
« cune utilité. Il peut se faire que des actes ordinairement
« associés par l'habitude à certains états d'esprit soient en
« partie réprimés par la volonté; en pareil cas, les mus-
« cles, surtout ceux qui sont le moins placés sous l'in-
« fluence directe de la volonté, peuvent néanmoins se
« contracter et causer des mouvements qui nous paraî-
« sent expressifs. Dans d'autres cas, pour réprimer un
« mouvement habituel, d'autres légers mouvements
« sont accomplis et ils sont eux-mêmes expressifs. »

« II. *Principe de l'antithèse.* — Certains états d'esprit
« entraînent certains actes habituels qui sont utiles,
« comme l'établit notre premier principe; puis quand se
« produit un état d'esprit directement inverse, on est
« fortement et involontairement tenté d'accomplir des
« mouvements absolument opposés, quelque inutiles
« qu'ils soient d'ailleurs; dans certains cas ces mouve-
« ments sont très expressifs. »

« III. *Principe des actes dus à la constitution du système*
« *nerveux, complètement indépendants de la volonté et jusqu'à*
« *un certain point de l'habitude.* — Quand le sensorium

« est fortement excité, la force nerveuse est engendrée « en excès, et transmise dans certaines directions déter- « minées dépendant des connexions des cellules ner- « veuses et en partie de l'habitude; dans d'autres cas, « l'afflux de la force nerveuse paraît, au contraire, com- « plètement interrompu. Il en résulte des effets que nous « trouvons expressifs. Ce troisième principe pourrait, « pour plus de concision, être appelé principe de l'ac- « tion directe du système nerveux. »

Ainsi, un pur symbolisme, extrêmement simple à l'origine de l'espèce humaine, ou même à l'origine de la série animale d'où elle dérive, symbolisme né de l'association des émotions à certains mouvements, et insensiblement enrichi par une sélection continue d'autres associations symboliques, tels seraient le principe et le développement des expressions de la physionomie humaine. Celle-ci n'aurait donc besoin d'être ni reproductive ni imitative de l'essence latente exprimée.

Remarquons d'abord que cette théorie ne vise que la physionomie mobile du corps; ce sont les mouvements des traits du visage et les gestes qu'elle a pour but d'expliquer. Il y a donc tout un département de l'expression qui ne fait pas l'objet du livre de Darwin et dont il n'entreprend pas l'explication, à savoir, l'expression stable de la forme humaine. Il ne se demande pas comment le visage au repos exprime, par exemple, la douceur ou la rudesse, la bonhomie ou la ruse; il ne s'occupe nullement non plus de l'expression esthétique, de ce que signifie la beauté, ni de ce qu'elle est.

En somme, il ne s'occupe que du signe tel que nous l'avons défini (ch. VI, liv. II), qui permet de conclure d'un mouvement physique à l'existence d'une émotion, sans qu'il soit nécessaire de supposer aucun caractère commun à ce mouvement et à cette émotion. Ce n'est donc pas l'expression proprement dite qu'il étudie ; du moins il néglige tout le facteur d'expression par communauté de caractère, qui entre pour beaucoup dans la plupart des cas qu'il examine. Sa théorie est admirablement ingénieuse et irréprochable pour expliquer les cas où il n'existe aucun caractère commun à l'état intérieur signifié et à la manifestation extérieure qui en est le signe, mais nous croyons que, dans les cas nombreux où un pareil caractère existe, elle est, sinon suppléée, du moins très efficacement complétée par le rôle si naturellement expressif que ce caractère ne peut manquer de jouer. S'il y a, en effet, quelque chose de commun entre l'état intérieur qu'il s'agit de connaître et la forme extérieure qui le fait connaître, comment croire que cette communauté soit indifférente et inutile à l'expression ? Comment croire que l'homme, si intéressé à deviner ce qui se passe dans son semblable, n'ait pas exploité ce moyen si naturel de le savoir ? Nous invoquons les principes mêmes du Darwinisme, d'après lesquels le moindre élément utile à la conservation de l'individu est mis à profit par lui et développé par ses descendants, nous invoquons ces principes mêmes pour affirmer qu'un élément d'expression aussi précieux que la communauté de caractère n'a pas été négligé pendant d'innombrables générations, jusqu'à la

dernière, par l'homme pour communiquer avec son semblable dont le concours lui est si utile. L'hérédité ne peut évidemment que favoriser, dans notre espèce, le progrès de l'aptitude à saisir les expressions, c'est-à-dire à dégager le trait expressif de tous les autres dans la forme humaine; c'est ce qu'il est facile de constater dans les familles d'artistes où cette aptitude se transmet et s'accroît. Mais l'expérience et l'habitude, indispensables pour fournir à l'hérédité même sa matière dans les cas où il n'y a pas communauté de caractère, le sont beaucoup moins dans les cas où cette communauté existe, car alors l'expression est tout de suite saisie, l'éducation intellectuelle se réduit à peu de chose, simplement à diriger l'attention sur les formes. Ainsi, pour l'expression esthétique du corps, pour la beauté plastique, il est très vrai qu'on en développe le sentiment par l'éducation, mais nulle éducation ne le crée dans l'enfant qui n'y est pas prédisposé, pas plus qu'on ne refait l'oreille de celui qui n'est pas organisé pour la musique. Ce que le maître de musique peut faire, c'est d'exercer l'oreille pour qu'elle soit juste, et surtout de donner à l'élève conscience de son aptitude; il peut encore lui faire imiter les sons de la gamme et leurs combinaisons, et créer ainsi l'illusion d'un progrès qui n'est qu'apparent. De même un maître de dessin peut, à force de soins, communiquer à la main de l'élève un automatisme d'imitation qui n'implique pas le moindre sentiment de la forme. L'enseignement des arts, dits d'agrément, donné à la plupart des écoliers, n'aboutit le plus souvent qu'à ce misérable résultat. Mais certains

enfants sont très spontanément sensibles à l'expression de la beauté ; on en juge à l'accueil différent qu'ils font aux beaux et aux laids visages, à un âge où le discernement sur ce point ne peut pas leur être enseigné ; toutes les mères en témoigneront.

Les enfants sont presque tous plus sensibles à la grâce ; cela est manifeste dans leurs tentatives pour imiter une démarche, un pas de danse. Quand on a fait la part très grande, il est vrai, de leur grâce propre et inconsciente, on devine encore en eux plus qu'une imitation mécanique, un vague sentiment de la rondeur du geste. Remarquons enfin que l'expérience seule n'explique pas l'aptitude à l'invention des harmonies artistiques, qui se révèle souvent de très bonne heure chez l'enfant musicien ou dessinateur et n'attend nullement l'accumulation d'observations particulières et successives. Quant à la physionomie morale, fixe ou mobile, on ne peut pas davantage soutenir que chacun de nous en doive l'interprétation à une expérience progressive. Il faut n'avoir jamais observé ce qui se passe chez un enfant mis en présence d'un visage nouveau, pour attribuer à une comparaison empirique l'impression qu'il en ressent et la signification qu'il y attache. Certains visages nouveaux, même avant d'avoir souri, inspirent à l'enfant de la confiance, et d'autres les inquiètent par la barbe seule, avant tout froncement de sourcils. Ce n'est donc point alors le souvenir d'un sourire rémunérateur, contraction connue et éprouvée du visage maternel, qui sert à l'enfant de terme de comparaison pour interpréter ces nouveaux visages. Quand de

telles sympathies ou de telles antipathies spontanées se manifestent en lui, sa mère même ne sait comment les expliquer par des antécédents; elle les accueille avec satisfaction, comme les signes d'un progrès intellectuel. Le jeune homme, bien avant d'avoir acquis l'expérience du monde, subit l'influence de l'expression stable, et c'est même souvent quand il a peu fréquenté les hommes, qu'il la subit davantage. La timidité, qui est propre aux natures fines, cache une peur de l'expression des visages, qui force à baisser les yeux bien avant que les yeux soient instruits par un long commerce social. La timidité est une appréhension de comparaître en personne; interposez seulement un rideau entre le timide et la face humaine, il prend de la hardiesse; c'est qu'il n'a plus à craindre la tyrannie de l'expression. Voilà un cas où le sentiment de l'expression semble bien précéder toute habitude réfléchie de comparer les visages nouveaux à ceux des personnes antérieurement connues et éprouvées. Enfin, lors même que nous avons pu longtemps comparer les visages aux caractères, pour en tirer des rapports empiriques, combien de gens voyons-nous dont l'expression ne se rapporte à aucune de celles que nous avons pu vérifier, et n'en est pas moins tellement décisive à nos yeux, que nous réglons nos relations avec eux sur cette seule intuition.

Notre analyse de l'expression n'est donc nullement incompatible avec la théorie de Darwin, et nous nous en félicitons, car rien ne saurait nous inquiéter davantage que d'avoir, en pareille matière, à contredire un tel

génie. Nous pensons seulement que toutes les diverses expressions de la forme humaine ne sont pas réductibles à des représentations symboliques des essences latentes, mais que beaucoup sont en partie reproductives de ces essences, et quelques-unes entièrement. Ces dernières, qui sont l'expression stable du corps, et celle de sa beauté, n'ont pas été examinées par Darwin dans son ouvrage, où il ne traite que de l'expression des émotions; nous n'y trouvons rien qui détruise les résultats de nos recherches.

ΠΙΝΑΚΕ III

LIVRE III

L'EXPRESSION DANS LES DIFFÉRENTS ARTS ET LES APTITUDES ESTHÉTIQUES

CHAPITRE I

IMPORTANCE DE LA SYMPATHIE DANS L'ART

OTRE analyse de l'expression nous permet d'ajouter un caractère à la définition de l'artiste, en nous révélant une aptitude nouvelle qui lui est essentielle, à savoir : l'aptitude à être sympathiquement excité. Un artiste tout à fait dénué d'aptitude à la sympathie serait celui qui s'en tiendrait aux combinaisons purement agréables des sensations, aux qualités exclusivement sensuelles des perceptions. Un pareil artiste n'existe pas. Il n'y a pas un vrai peintre qui se borne à composer des nuances et des dessins ne représentant aucun objet extérieur, comme les nuances et les dessins des tapis; un vrai sculpteur qui ne s'attache jamais à la forme des corps vivants et s'en tienne à modeler des motifs de pure ornementation, des formes ne s'adressant qu'aux yeux. Et encore est-il presque impossible d'ima-

giner un contour agréable qui, par sympathie, n'éveille quelque sentiment; de sorte qu'on ne conçoit pas un architecte dont les compositions ne procureraient que des jouissances physiques au sens de la vue, sans faire naître par sympathie aucun sentiment. Encore moins conçoit-on un musicien qui charmerait l'oreille sans jamais émouvoir le cœur : la sympathie joue infailliblement un rôle dans la musique. En somme, tout art est expressif, soit subjectivement, soit objectivement; tout artiste a donc dû être ému par sympathie, pour conférer l'expression à son œuvre. Nous dirons qu'une œuvre d'art est objective quand elle exprime une essence latente avec laquelle l'auteur de cette œuvre a dû sympathiser, mais qui n'est pas la sienne propre. Nous dirons qu'une œuvre d'art est subjective quand elle n'exprime que l'essence latente de son auteur. Une œuvre d'art subjective, révélant la nature de son auteur, constitue pour ceux qui en jouissent une donnée, à cet égard, objective; mais il nous suffit d'avoir nettement défini ce que nous entendons par la subjectivité de l'œuvre d'art, pour qu'il ne puisse y avoir confusion pour le lecteur, et nous éviterons ainsi de compliquer notre vocabulaire.

Notre analyse de l'expression, appliquée à l'étude de l'artiste, nous permet maintenant de mieux définir l'influence de son tempérament sur ses compositions. Par la sympathie, en effet, la perception sensible détermine un état intérieur ayant quelque caractère commun avec elle; or cet état intérieur participe du tempérament du sujet, dont il n'est qu'une modification; on peut comparer le

sujet sympathiquement excité à un miroir métallique qui, tout en réfléchissant l'objet, en altère l'image par sa propre couleur et sa courbure. Cette altération de l'objet par le tempérament qui le réfléchit constitue tout l'intérêt de l'œuvre d'art, car c'est cette interprétation qui lui donne sa raison d'être; sinon, il faudrait dire avec Pascal : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire pas les originaux ! » Rien ne serait moins intéressant, en effet, qu'une reproduction mathématique du modèle; que gagnerait-on de plus à le regarder qu'à regarder le modèle même ? C'est pourquoi les imitations serviles appelées des *trompe-l'œil* sont dédaignées des artistes.

L'aptitude à la sympathie a donc chez l'artiste une importance toute spéciale, puisque c'est de cette aptitude que dépendent à la fois son intelligence et son interprétation du modèle dans les arts d'imitation, et que dépend la puissance expressive de ses créations dans les autres arts, telles que l'architecture et la musique.

Supposons qu'un modèle identique soit proposé à deux artistes, à deux peintres, par exemple, dont les aptitudes physiologiques soient les mêmes, c'est-à-dire dont les sensations visuelles soient toutes pareilles; ce modèle sera cependant interprété par eux tout différemment. La même image, en effet, se forme bien sur la rétine de chacun d'eux, mais ils ne la regardent pas de même; car le regard dépend de la volonté et la volonté est régie par le tempérament.

L'un de ces deux peintres, doué d'une faible aptitude

à la sympathie, reproduira très exactement sur la toile l'image visuelle qu'il perçoit, sans en faire saillir aucun caractère expressif, de sorte qu'il pourra donner à sa peinture toutes les qualités de couleur et de lumière les plus remarquables, sans dominer l'âme du spectateur, dont il flattera l'œil uniformément ; l'autre peintre, pourvu d'une aptitude très grande à la sympathie, sentira, en présence du modèle, une émotion répondant à certain caractère de celui-ci, et il sera naturellement porté à conférer toute l'importance à ce caractère. S'il est aussi bon coloriste que le premier, il intéressera comme lui par la justesse et le charme des tons, et en outre par l'expression toute personnelle qu'il a su donner à sa copie. Ne sommes-nous pas en droit de le considérer comme un artiste plus richement doué, plus complet que l'autre ? Peut-on douter que l'aptitude à la sympathie, mettant en relief le tempérament moral de l'artiste, ne rende l'œuvre plus intéressante que ne le fait la seule aptitude physiologique ? Nous supposons, remarquons-le bien, que cette dernière existe au même degré chez les deux artistes, et qu'ainsi la qualité essentielle du peintre, qui est avant tout l'excellence du sens de la vue, n'est pas sacrifiée à l'expression. Mais notre hypothèse est rarement conforme à la réalité ; l'une des aptitudes est presque toujours sacrifiée à l'autre. Il arrive très souvent que les tableaux les plus expressifs ne sont pas les meilleurs ; un simple pot de terre de Chardin, par exemple, est infiniment plus agréable à regarder qu'une peinture historique d'une couleur vulgaire. Il est si rare de rencontrer chez le même artiste les deux apti-

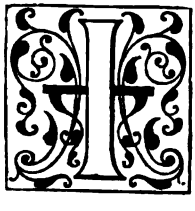
tudes à égal degré, qu'on est tenté de les croire incompatibles; on se demande s'il est nécessaire pour un grand peintre de se préoccuper d'autre chose que de plaire aux yeux par les sensations visuelles; si toute autre préoccupation de l'intelligence et du cœur n'introduit pas un élément hostile à la peinture dans la peinture même. Il y a certes quelque chose de si impérieux, de si envahissant dans la puissance de l'expression, qu'elle éclipse la perception purement sensible; celle-ci s'efface en devenant expressive, l'esprit y supplante la matière. Rien de plus manifeste que ce phénomène dans la caricature : quelques traits de crayon, en exagérant le caractère expressif commun à la perception sensible et à l'état moral exprimé, suffisent à exciter le plus vif intérêt; cet intérêt est-il bien celui que l'artiste proprement dit doit se proposer d'éveiller? N'est-ce pas, au contraire, pour écarter de l'œuvre d'art tout ce qui pourrait distraire le spectateur de l'impression purement plastique de la perception sensible et de la beauté qui lui est propre, que les statuaires grecs bannissaient du visage de leurs statues toute expression déterminée d'un état passionnel de l'âme.

Ce conflit chez l'artiste entre la sensation et l'expression, entre l'aptitude physiologique et l'aptitude à la sympathie n'est pas facile à régler. On ne peut guère consulter avec fruit les artistes eux-mêmes sur cette question. Chacun d'eux est trop naturellement porté à définir les qualités essentielles de l'artiste par les siennes propres. Mais peut-être avec l'impartialité dont seul est capable un philosophe qui ne sent pas son amour-propre engagé dans la

question, le critique, au moyen des précédentes analyses, arrivera-t-il à la résoudre? Nous l'essaierons en prenant la définition de l'artiste au point où nous l'avons laissée à la fin du premier livre, et en la compliquant par degrés avec les données nouvelles que nous avons acquises.

CHAPITRE II

L'EXPRESSION DANS LES ARTS DÉCORATIFS. — CETTE EXPRESSION EST SURTOUT SUBJECTIVE. — CONDITIONS DE LA GRACE. — RECHERCHES DE LA DÉFINITION DE LA GRACE ET DE SES MODES. — LE JOLI, L'ÉLÉGANCE, LA DISTINCTION, LE NOBLE, LE MAJESTUEUX. — APTITUDE A LA PRODUCTION DES ŒUVRES GRACIEUSES.



Il résulte tout d'abord de notre analyse succincte des perceptions sensibles, qu'elles sont toutes expressives à quelque titre, soit objectivement, soit subjectivement.

Une œuvre d'art quelconque ne peut entrer en communication avec nous que par nos sens, par une synthèse de perceptions sensibles qu'elle détermine en nous; elle est donc toujours plus ou moins expressive pour nous, quelle qu'ait été d'ailleurs l'intention de l'artiste à cet égard. Il a pu, de parti pris ou par impuissance, ne se proposer que d'éveiller en nous des sensations

agréables, mais il n'a pu faire que ces sensations n'eussent aucune propriété commune avec nos états moraux, et dès lors, bon gré mal gré, il a affecté notre âme par quelque expression. Plus la perception sensible que son œuvre détermine en nous est agréable, plus elle est expressive par son charme même. De là vient qu'un artiste dont l'ouïe ou la vue est très bien organisée, fût-il d'ailleurs un homme peu intelligent et peu passionné, pourra néanmoins par ses compositions émouvoir de quelque façon notre âme. Certes il ne nous touchera pas comme le ferait un autre artiste doué d'un sens aussi parfait que le sien et, en outre, d'un grand esprit et d'un grand cœur; mais pour peu qu'il ait l'oreille plus délicate ou l'œil plus impressionnable, il pourra, sans le vouloir, à son insu, nous procurer aussi des jouissances morales par l'expression.

Pour apprécier la part et l'importance de l'aptitude à la sympathie chez l'artiste, il faut distinguer les œuvres d'art selon qu'elles empruntent plus ou moins leurs modèles à la nature, ou procèdent plus ou moins de l'imagination de l'artiste, c'est-à-dire, qu'il faut observer dans quelles proportions elles sont objectives ou subjectives, depuis le portrait, par exemple, qui est très objectif, jusqu'à la symphonie, qui est très subjective.

Dans les arts purement décoratifs, tels que l'orfèvrerie, la céramique de luxe, l'expression est avant tout subjective. La qualité agréable de la perception sensible que détermine en nous une œuvre de ce genre nous suggère des idées de grâce et d'élégance qui intéressent l'âme à

quelque degré. On concevrait difficilement que cette expression échappât à l'artiste même qui crée l'œuvre. S'il a ce qu'on appelle du goût, il doit être doué d'une certaine délicatesse dans le choix des formes, délicatesse qui ne paraît pas toute réductible à la sensibilité physique. La grâce et l'élégance des lignes leur prêtent, en quelque sorte, un sourire, et le sourire a une signification morale : il exprime l'aisance, la joie douce, fine et bienveillante. Un beau bijou, un beau vase, ne seront certainement pas composés par un esprit grossier. La décoration exige de l'artiste une intelligence des types, car toute subjective qu'elle est, elle ne l'est pas entièrement, elle emprunte à la flore et à la faune naturelles beaucoup de ses éléments et de ses motifs. Le premier qui a songé aux lignes de l'acanthe, par exemple, pour orner un chapiteau, a dû simplifier la figure de cette plante et la ramener à ses traits essentiels, c'est-à-dire en concevoir le type esthétique. Tout artiste qui se propose de puiser un motif d'ornementation dans un objet naturel, est tenu d'en dégager ainsi le type, c'est-à-dire une définition de sa forme, qui en exclut tout accident. Ce travail met en jeu la sympathie, car, dans sa recherche de l'agréable, l'artiste par instinct obéit à un certain sentiment de la grâce et de l'élégance qui lui fait choisir dans le modèle imparfait les traits dont il en compose le type esthétique. De tous les arts décoratifs la tapisserie est le plus objectif ; elle est cependant moins objective aujourd'hui qu'autrefois, car elle reproduit souvent des tableaux, de sorte qu'elle se contente de copier des copies de la nature. L'artiste n'in-

vente plus le sujet ni le motif de son œuvre; comme il consent à ne représenter les objets extérieurs que de seconde main, d'après une peinture qu'il n'a pas exécutée lui-même, on en peut inférer que sa principale préoccupation est de charmer l'œil par un coloris doué de qualités spéciales qui dépendent de la matière employée. C'est surtout l'importance donnée à la bordure qui rend la tapisserie décorative; la fantaisie y prend un caractère plus subjectif que dans tout le reste. L'ameublement, qui est par sa destination même un produit de l'industrie, offre toutefois aux arts décoratifs une application heureuse. Un meuble, par lui-même, réduit à ses éléments nécessaires n'exprime par son utilité que le bien-être, la vie aisée; cette expression peu élevée peut être rehaussée par celle que la décoration y ajoute, c'est-à-dire par les idées de grâce et d'élégance. Nous touchons ici à l'art appliqué à l'industrie; nous n'y insisterons pas, ayant eu déjà l'occasion de nous en occuper au chapitre XIV du livre II.

Nous avons parlé de la grâce et de l'élégance; essayons de définir le sens de ces mots : nous sommes dès maintenant en état de le tenter.

Nous avons étudié au chapitre XII du livre II, dans quelles conditions une ligne est agréable à regarder. Une ligne droite plaît à l'œil par l'extrême facilité qu'il trouve à la suivre, puisque le regard n'a qu'à persévérer dans sa direction initiale. Mais cette facilité devient vite insensible, on en profite bientôt sans en avoir plus conscience. Si la direction de la trajectoire proposée au regard change brusquement, il faut qu'il lutte en quelque sorte avec sa

vitesse acquise dans la première direction, pour ne pas dépasser le point où elle change et en prendre une autre. De là, pour l'œil, déception et effort. Si la direction de la trajectoire change au contraire infiniment peu, en un mot si elle est courbe, l'œil, excité par une nouveauté d'impression qui n'exige de lui aucun effort et ne lui cause aucune déception, en jouit. Si enfin le regard suit simultanément dans leurs directions respectives, vers le sommet ou à partir du sommet, les côtés d'un angle assez aigu pour que ce double mouvement puisse être opéré sans effort, il y a également plaisir pour l'œil.

En résumé, quand les directions des éléments d'une ligne varient de telle sorte que l'œil qui la suit soit excité modérément par un continuel renouvellement de l'impression, sans qu'il ait à en éprouver ni déception ni fatigue, les conditions nécessaires sont remplies pour que la ligne soit gracieuse.

Les conditions que nous avons énoncées sont, avons-nous dit, nécessaires pour que la ligne soit gracieuse, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de grâce si elles ne sont pas remplies, mais elles ne sont pas suffisantes dans tous les cas pour déterminer la grâce. Un visage dont les traits n'offrent aucun angle et sont tous des courbes peut néanmoins être disgracieux ; un nez bossué ou trop long, des yeux de travers ou trop petits, une bouche non symétrique ou trop grande, nous déplaisent ou peuvent être ridicules. C'est que dans ces divers cas les lois de l'expression humaine prescrivent au visage certaines proportions et certaines directions dont il ne peut s'écarter sans

altérer et pervertir la signification normale et naturelle de ses traits. L'influence de l'expression est donc capitale sur la manifestation de la grâce, elle peut en modifier profondément la qualité agréable qui en caractérise la perception sensible. Un exemple bien frappant rendra cette influence évidente. Une composition de lignes purement ornementale qui charme l'œil peut devenir instantanément pénible à regarder, si l'imagination, changeant tout à coup l'unité de la perception, dont nous avons parlé au chapitre II du second livre, y découvre un visage grotesque dont les traits se composent des lignes ornementales considérées sous des rapports différents. L'aspect obsédant d'un monstre se substituera aussitôt à l'agréable perception d'un dessin gracieux, et il sera même difficile à l'observateur de faire abstraction de sa seconde interprétation de la figure pour goûter de nouveau la première. C'est qu'en réalité il y a conflit entre deux expressions, dont l'une beaucoup plus impérieuse que l'autre qui est plus délicate, l'efface. La grâce, en effet, n'est pas seulement agréable aux sens, elle plaît à l'âme par ce qu'expriment les qualités communes en elle aux sensations qui la déterminent et à certains états moraux. Quelles sont ces qualités communes ? Il est impossible d'en faire l'analyse exacte et le dénombrement complet, car les nuances des sentiments délicats sont infinies, et les limites n'en sont pas précises. La volonté sans obstacle, la tendresse, la bienveillance, tout sentiment fin et doux trouve son expression dans l'aisance agréable avec laquelle se perçoit la forme gracieuse, dans

la caresse qu'en reçoit l'œil. L'intelligence y rencontre aussi l'expression de son besoin d'unité, de synthèse; une figure géométrique facilement intelligible est en général gracieuse; la symétrie, qui impose aux formes des centres et des axes, dans la mesure où elle ne nuit pas à la variété, favorise la grâce, surtout si la forme est compliquée. Le caprice et la fantaisie évitent souvent, il est vrai, une symétrie qui diminuerait l'imprévu et la surprise, mais une certaine pondération est toujours nécessaire. Une danseuse, par exemple, en même temps qu'elle lève la jambe gauche, lève et tend les bras du côté droit; les lois de la grâce concourent ici avec celles de l'équilibre.

Une perception gracieuse est subjectivement expressive de l'exercice aisé des facultés mentales, parce qu'elle implique le fonctionnement facile du sens de la vue; elle est aussi subjectivement expressive des sentiments doux par tout ce qu'il y a de doucement agréable dans la progression du regard sur une trajectoire qui l'intéresse en variant sa direction sans le fatiguer par aucune secousse.

Une forme gracieuse est objectivement expressive d'une action variée qui ne nécessite que peu de force ou qui n'exige d'un agent fort aucun effort. En effet, le mouvement déterminé par le déploiement d'une grande force ou par un grand effort est rectiligne, ou s'il est rendu curviligne par la rencontre d'une autre force, l'effort senti exclut la grâce. La souplesse, qui rend le mouvement sinueux et partant gracieux, est incompatible avec une activité qu'on sent être tendue.

Ainsi les manifestations d'une faible force, ou d'une puissante force sans effort, sont également gracieuses, et expriment par leur grâce le jeu de ces forces. Les observations précédentes expliquent pourquoi sont gracieux les mouvements des êtres faibles, des enfants, des femmes, et ceux de certains êtres puissants, tels que les tigres, les chevaux, les gymnasiarques. L'expression de la grâce est plus sûrement objective dans les mouvements, dans l'allure et les gestes que dans les lignes au repos. Beaucoup de formes, en effet, comme celles des coquillages et des collines, sont gracieuses sans rien exprimer de l'objet qui les revêt. Inversement, un animal peut être faible ou fort et en même temps d'une structure disgracieuse. Mais nous n'avons pas ici à étudier l'expression objective de la grâce ; nous ne nous occupons que de la grâce en général, et de son expression subjective dans les arts décoratifs.

Bien qu'il soit toujours téméraire de prétendre enfermer dans une formule précise les caractères d'une chose aussi peu saisissable que la grâce, notre analyse précédente nous permet d'en donner une définition au moins approximative. La grâce est, dirons-nous, ce qu'il y a d'agréable aux sens et à l'âme dans une perception sensible à la fois variée et facile exprimant, soit l'exercice sans tension, d'une force ou d'une faculté quelconque, soit la douceur d'un sentiment tempéré.

Nous allons essayer de définir aussi les différents modes de la grâce, mais nous ne prétendons pas à une rigueur scientifique dans nos définitions, car le sens des mots qui

désignent ces modes n'est jamais bien fixé, il varie avec les mœurs. Le *joli* paraît être une grâce dont l'expression exclut les idées de grandeur et de puissance. Les femmes, les enfants, les chats peuvent être jolis : une panthère est gracieuse, on ne dira pas qu'elle est jolie; un grand navire à voiles est gracieux, une petite barque peut être jolie; une montagne peut être seulement gracieuse, une colline gracieuse ou jolie.

L'*élégance* est, il nous semble, la grâce sobre et simple, moins spontanée, capable d'avoir conscience d'elle-même, sérieuse. Le langage prouve qu'il y a de la gravité dans l'élégance, car on qualifie même d'élégante une démonstration mathématique, quand elle est d'une ingénieuse simplicité.

La *distinction*, comme la racine du mot l'indique, implique le choix; c'est l'élégance exquise. Elle suppose donc une civilisation assez avancée où un très grand nombre de formes ont été mises à l'épreuve du goût.

Une forme est dite *noble* quand elle exprime, par une simplicité qui épargne à l'œil toute vive surprise, des sentiments graves et sereins. Une forme élégante est noble. Une forme est plutôt dite *majestueuse* que noble, quand par ses proportions elle exprime la hauteur de la pensée, c'est-à-dire l'intelligence appliquée aux plus importants objets. La grâce noble ou majestueuse confine à la beauté, que nous analyserons plus loin, et ne s'en distingue presque plus.

Toutes les perceptions sensibles ne comportent pas la grâce et ses divers modes. Les mots *grâce*, *gracieux* s'ap-

pliquent le plus communément aux perceptions des figures visuelles, des lignes et des surfaces; ils ne s'appliquent pas aux couleurs, parce que les couleurs ne prescrivent au regard aucune direction précise : l'œil en parcourt l'étendue à peu près arbitrairement, et par suite ne leur attribue pas la trajectoire que le regard y choisit. Or la grâce implique sollicitation du regard à un mouvement déterminé. Là où ne s'impose ni trajet ni succession, il ne saurait y avoir grâce; c'est pour cette raison que l'on ne dit jamais non plus des odeurs ni des saveurs qu'elles sont gracieuses. Mais les perceptions tactiles, les perceptions auditives peuvent l'être. Notre explication de la grâce est même plus démonstrative pour le toucher que pour la vue, car si le doigt qui suit une ligne rencontre un angle un peu aigu, il dépasse le sommet, trouve le vide et est bien plus brutalement déçu que le regard ne l'est en pareil cas. Si la grâce est moins aisément perceptible au toucher qu'à la vue, c'est que les sensations successives du toucher sont confiées à la mémoire, tandis que l'œil conserve la vision simultanée des points qu'il a successivement parcourus.

Les sons se composent aussi dans la mémoire, qui garde le souvenir de leur série, mais ce souvenir est plus fidèle et plus net que celui des sensations tactiles, parce que les éléments en sont plus distincts et aussi plus accusés; le nombre des directions d'une courbe est infini, tandis que celui des notes émises dans le temps que dure un morceau est fini et relativement peu considérable. Les compositions musicales peuvent donc être gra-

cieuses. Si peut-être on leur applique moins souvent l'épithète de gracieuses qu'aux figures visuelles, c'est que l'expression en musique, étant naturellement plus vive que dans les arts du dessin, à cause du mouvement imprimé à la série des notes par leur succession, on qualifie plus volontiers une composition musicale par une épithète sentimentale; au lieu de la dire gracieuse, on la dira charmante. La sérénité, condition de la grâce, a dans la musique quelque chose de tendre, elle émeut plus que dans le dessin. La mélodie est touchante ou gaie; pour la rendre uniquement gracieuse, il faut imprimer une vitesse moyenne à la succession des notes, qui ne doit être ni rapide ni languissante, modérer également l'acuité et la gravité des sons, choisir un timbre peu excitant, en un mot tempérer tous les moyens naturels d'expression de la musique, pour l'obliger à dessiner, en quelque sorte, dans la durée. C'est un travail délicat dont le fruit est d'autant plus délicieux.

L'étude que nous venons de faire de la grâce nous permet de discerner quelles sont les qualités de l'artiste qui le rendent capable de produire des œuvres gracieuses. La perception sensible gracieuse excluant toute vivacité d'impression, tout ce qui éveillerait la passion dans l'âme, ne peut être formée qu'à la faveur d'un système nerveux extrêmement irritable, apte à répondre aux moindres ébranlements, car le regard doit pouvoir être blessé par le seul passage imprévu d'un côté à l'autre d'un angle, et agréablement affecté par une variation aussi légère que l'est le changement de direction de chaque élément d'une courbe.

Il faut, en outre, que ce plaisir sensuel si ténu, pour devenir expressif, trouve dans l'âme une délicatesse qui y corresponde. On conçoit que l'artiste doué d'un œil très impressionnable demeure néanmoins incapable de sentir la grâce, si la sympathie exquise qu'elle requiert lui fait défaut. Ne sentant pas la grâce, il la produira non pas consciemment, mais par hasard; elle n'existera dans son œuvre que pour autrui, non pour lui-même, et par conséquent elle y sera moins accomplie que s'il avait expressément choisi les moyens de la créer.

Il faut plus encore que de la délicatesse morale à l'artiste pour produire la grâce, il lui faut de l'imagination inventive, car la grâce, par sa définition même, implique la variété. De là vient que les arts décoratifs, où la grâce est toujours recherchée sous quelqu'un de ses modes, mettent beaucoup en jeu l'imagination. Un artiste d'un génie puissant supplée, dans l'expression de la grâce, au défaut de finesse de sa sensibilité morale par sa puissance même, qui lui permet l'activité sans effort, c'est-à-dire l'aisance et la souplesse, caractères de la grâce.

On peut déduire encore de la définition que nous avons donnée de la grâce qu'un artiste d'un grand cœur peut manquer de grâce, mais qu'un artiste d'un cœur tendre sera très bien doué pour produire des œuvres gracieuses.

CHAPITRE III

L'EXPRESSION EN ARCHITECTURE. — L'ARCHITECTURE IMPLIQUE LA CONCILIATION DU BEAU ET DE L'UTILE. — LA GRACE EN ARCHITECTURE. — DU BEAU EN GÉNÉRAL. — L'EXTASE. — LA CONTEMPLATION. — L'ADMIRATION. — DU SUBLIME. — CARACTÈRES ESTHÉTIQUES DE LA PESANTEUR. — LE BEAU ET LE SUBLIME EN ARCHITECTURE. — APTITUDES DE L'ARCHITECTE.

L'ARCHITECTURE appartient aux arts décoratifs, dans la véritable acception de ce mot, par son expression qui est subjective. Cet art est, à coup sûr, le plus compliqué et peut-être, par cela même, le plus difficile de tous. En effet, les autres artistes n'ont pas à se préoccuper de concilier l'utile avec le beau, parce que la nature même résout ce problème dans les beaux modèles, ou parce que, dans leurs œuvres comme dans celles du musicien, la question ne se pose même pas; mais l'architecte, au contraire, est

le plus souvent tenu de faire du beau avec de l'utile. Examinons avec attention ce qu'il se propose et quelles doivent être ses aptitudes pour y réussir.

Nous avons reconnu précédemment que la grâce, dans ses modes graves, confine à la beauté. Tous les modes de la grâce sont du domaine de l'architecture, mais c'est dans le beau et même dans le sublime qu'elle trouve son expression. Qu'est-ce donc que ce beau tout subjectif dont il s'agit ici? Le langage fournit des indications précieuses pour l'analyse, parce que l'homme ne crée pas de mots inutiles, et qu'ainsi les mots répondent à des distinctions toujours vraies par quelque différence entre les choses différemment nommées. Mais il s'en faut bien que les mots soient toujours employés par le commun des hommes avec le discernement spontané et très fin qui, à l'origine, en a reconnu l'utilité et précisé la signification. Quand donc on cherche la définition d'un mot, il convient de se mettre en garde contre certaines extensions données à l'usage de ce mot. Par exemple, on en est venu à appeler beau tout ce qui satisfait bien aux conditions de son espèce : le médecin dira un beau cas de telle maladie, le paysan un beau fromage, le négociant un bel inventaire, de beaux bénéfices, sans attacher la moindre idée proprement esthétique à cette qualification. Il est certain cependant que d'autres adjectifs pourraient très bien suppléer celui-ci dans les acceptions précédentes; ce n'est pas par nécessité qu'on l'y emploie, mais par un usage indûment étendu, par un abus de ce mot. Il en faut demander le sens propre à la nature des choses,

plutôt qu'à l'usage faussé que le vulgaire en fait. Voyons donc si les données et les conditions mêmes de l'architecture peuvent déterminer dans un édifice certaine qualité esthétique irréductible à celles que nous avons déjà distinguées et nommées.

Il semble, au premier abord, que la grâce soit incompatible avec l'architecture, car de toutes les lignes la droite est la plus fréquente dans les édifices, et nous avons remarqué qu'elle devient vite indifférente ; en outre, de tous les angles les plus fréquents y sont les angles droits, dont un côté y est vertical, l'autre horizontal, et le regard ne les suit pas symétriquement par rapport à la bissectrice, c'est-à-dire de la manière qui en rendrait le parcours facile et partant agréable. Un examen plus attentif nous convaincra cependant que les conditions essentielles de la grâce, à savoir, dans la perception sensible, l'aisance et la variété, sont remplies en architecture. Dans la direction horizontale, en effet, le parallélisme y est observé entre les droites, et leur distance change pour chaque couple de parallèles, de sorte qu'il y a tout ensemble pour l'œil, aisance et variété ; l'œil y trouve un plaisir que les moulures ont précisément pour but de lui procurer, plaisir accru par les surfaces courbes qui en relient les lignes droites. Dans la direction verticale, aux causes de variété et d'aisance que nous venons de signaler se joint la symétrie qui facilite encore le regard. On s'explique sans peine pourquoi, en architecture, la perception des angles droits n'est pas désagréable. En réalité, nous ne regardons pas les lignes d'un édifice de manière à être

déçus par un changement de direction, car nous ne nous attendons jamais à faire suivre indéfiniment la direction verticale ou horizontale à notre regard; aussi notre œil n'est-il nullement surpris de rencontrer un changement de direction. D'ailleurs, la déception du regard, obligé de changer brusquement de direction, y serait compensée et rachetée par un sentiment de sécurité et une satisfaction de la raison, au point que l'impression légèrement pénible du regard déçu deviendrait secondaire et insensible. C'est que nous sommes habitués à chercher toujours l'équilibre et la stabilité dans les corps soumis à la pesanteur qui agit verticalement; or, la verticale indique la stabilité, et l'horizontale l'équilibre; nous trouvons dès lors remplies les conditions qui assurent l'assiette de l'édifice et que nous désirons instinctivement voir réalisées. Les proportions ont une extrême importance en architecture, car elles sont réglées par la résistance des matériaux et satisfont encore notre besoin de sécurité. La résistance des matériaux est en rapport avec leur volume; l'œil est habitué depuis la plus haute antiquité au rapport qui existe entre le volume de la pierre ou du bois et leur résistance dans les constructions. Il en résulte que nous sentons proportion ou disproportion selon que la base d'un édifice est plus massive ou moins massive que les parties supérieures ou le sommet. Les bâtiments étant, en général, construits de matériaux homogènes de même résistance, en moellons ou en pierres de taille, du moins à l'extérieur, nous n'y voyons jamais sans inquiétude de grêles colonnes supporter des masses

de grande étendue. Quand même nous savons que dans un édifice les matériaux ne sont pas homogènes, et que, par conséquent, certains d'entre eux sous un petit volume peuvent supporter les autres beaucoup plus volumineux, nous souffrons cependant de voir renversé l'ordre accoutumé de nos perceptions. Aussi nous faudra-t-il un certain temps pour nous habituer à voir sans impression fâcheuse des colonnes de fonte remplacer les larges assises de pierre à la base des constructions. Supposons qu'ainsi les rapports séculaires entre le volume et la résistance soient tous brusquement changés par l'introduction de matériaux nouveaux dans les bâtiments, du même coup toutes les proportions habituelles seront modifiées, et les lois esthétiques de l'architecture seront bouleversées; une longue éducation nouvelle du regard sera nécessaire pour que la jouissance perdue soit recouvrée. Bien que le regard soit naturellement choqué par toute disproportion entre la ténuité de la base et la masse de pierres qu'elle supporte, il faut reconnaître cependant, que, dans certains cas, cette disproportion peut être sauvée par l'élégance des parties inférieures, et peut même causer au spectateur une surprise agréable, une sorte d'enchantement comme on le constate à Venise, dans le palais des Doges; mais c'est une exception que, de l'aveu de tous les architectes, il serait dangereux d'imiter.

Aux éléments agréables dus à la variété et à la proportion, que nous avons mentionnés, il convient d'en ajouter un autre, à savoir, la distribution des jours sur les faces

de l'édifice. Du rapport des pleins et des vides dépend aussi son apparence de force ou de légèreté.

Si l'architecte a été assez habile pour tirer ses motifs décoratifs de la destination même de l'édifice et pour identifier autant que possible les dimensions utiles et les proportions agréables, il a résolu les difficultés de son art, et nous dirons que son œuvre est belle.

Le mot *beauté*, appliqué à l'architecture, s'emploie dans une acception très large. Un édifice parfaitement approprié à sa destination, si peu noble soit-elle d'ailleurs, et dont en même temps les lignes se composent agréablement pour l'œil, sera dit un bel édifice. A ce titre il y a certainement de beaux abattoirs. Une prison même qui remplit ces conditions sera dite belle, bien que l'ornementation extérieure en doive être extrêmement simple et froide; c'est surtout la convenance des proportions à la destination qui en constitue la beauté. Ce genre de beauté satisfait plutôt la raison que la sensibilité morale, car un sentiment pénible s'associe nécessairement à l'idée de réclusion. Toutefois, on ne peut nier qu'une expression de gravité très sévère soit compatible, dans un pareil bâtiment, avec la jouissance esthétique, tout comme l'expression de la douleur l'est en musique avec cette jouissance. Il ne faut pas oublier, en effet, que la peine ressentie sympathiquement l'est dans une mesure qui permet d'allier l'agréable à l'expression même de la peine.

Mais, si disposé qu'on puisse être à goûter le beau dans ces conditions contradictoires, il faut avouer qu'on est

plus aisément touché quand il exprime des états moraux où rien qui répugne à l'âme n'est imposé à la sympathie. La destination d'un édifice est d'autant plus favorable à l'épanouissement du beau qu'elle est plus noble ou plus utile au bonheur ; et lorsque l'architecte n'a plus à se proposer que d'exprimer par ce qui charme les yeux ce qui délecte ou élève l'âme, il ne rencontre plus aucune opposition entre le but pratique et le but esthétique de son art ; son œuvre peut être purement belle. A vrai dire, dans ce cas seulement le mot *beau* nous devient nécessaire pour qualifier l'édifice. Quand il s'agit d'un abattoir, d'une prison ou de toute autre construction dont l'usage ne s'adresse qu'à des besoins inférieurs, nous sentons que nous pourrions nous passer de ce mot pour qualifier l'œuvre, à moins que l'architecte n'ait résolument renoncé à tirer de la destination le motif décoratif, et encore sommes-nous choqué du manque d'harmonie entre la destination et l'expression. Nous pourrions, sans cesser de rendre justice au talent de l'artiste, dire que, par l'agencement et les proportions, son œuvre procure à l'œil tout le plaisir et à la raison toute la satisfaction qu'on est en droit d'en attendre, qu'elle exprime ce qu'elle doit et peut exprimer, en un mot qu'elle est parfaite sans être proprement belle. Mais il faudrait, ce qui est fort difficile, dépouiller notre habitude invétérée de faire une abusive application du mot *beau* à tout produit du travail humain qui répond très bien à sa destination, et réduire strictement ce qualificatif à son sens originel. Nous le réserverions pour les seuls édifices auxquels leur destination le

rend applicable en y rendant possible l'entière identification de l'utilité et de l'esthétique. Cet heureux accord peut se rencontrer dans les maisons de plaisance, par exemple, dans les théâtres, les palais, et surtout les temples. Nous disons, sans hésitation ni réserve, que le Parthénon est beau ; nul autre mot ne nous semble devoir suppléer celui-là pour qualifier ce chef-d'œuvre. Essayons donc de dégager enfin ce qu'il signifie.

L'âme humaine aspire au bonheur, c'est-à-dire à la pleine satisfaction donnée à toutes ses aptitudes, et, dans la condition terrestre, ses aspirations dépassent de beaucoup ses joies réalisables. Il y a donc quelque chose de nécessairement indéterminé dans l'objet suprême de ses vœux. La pensée prend donc tous les caractères du rêve quand elle s'applique au bonheur. L'âme alors rêve à l'inaccessible, et ce rêve lui fait sentir comme infinie sa puissance de joie. Elle s'attache avec avidité à tout ce qui peut favoriser cet état moral, sorte d'élan vers son idéal, qui est par excellence l'*extase*. Tandis que l'extase est illimitée dans son objet, la sensibilité physique est bornée ; le plaisir, au delà d'une certaine vivacité, épuiserait les nerfs. Il semble donc qu'aucune perception sensible, quelque agréable qu'elle puisse être, ne soit capable d'exprimer l'extase. Mais, comme l'élément commun à l'agréable et à la joie est extrêmement abstrait, l'expression qui met en saillie cet élément commun, est, par essence, très indéterminée, et cette indétermination même ouvre à l'imagination un champ indéfini. Une perception sensible, délicieuse, exprime une joie sans nom ; l'indéter-

mination de cette joie permet de l'imaginer aussi grande qu'on veut ; or, l'aspiration à ce bonheur inqualifiable, qui échappe à toute prise comme à toute définition, c'est précisément l'extase. En résumé, l'extase s'exprime par la perception sensible la plus agréable, fournissant à l'imagination de quoi rêver indéfiniment sur une joie indéterminée.

Contempler c'est regarder avec extase, *admirer* c'est jouir de la contemplation en jugeant la chose contemplée. Or ce qu'on admire dans la chose contemplée c'est la *beauté*, à savoir, l'expression du bonheur idéal par une perception sensible éminemment agréable. Le beau, par sa nature même, est donc impossible à définir d'une manière adéquate, puisqu'il implique un élément indéterminé, l'idéal, qui est l'irréalisable auquel l'âme ne peut que rêver et aspirer. Pour que le beau pût être défini, il faudrait que l'âme connût par la possession ce qu'elle ne connaît que par les vagues inductions de son rêve d'après le peu qu'elle possède actuellement.

Le beau n'est pas le même pour tous, car il exprime l'idéal que chacun se fait du bonheur, idéal conforme à son tempérament (voir livre I, chap. II). Le beau absolu serait le rêve d'une âme humaine supposée parfaite et condamnée à la condition terrestre. La joie du beau ressenti, l'admiration, est toujours grave, elle fait couler des larmes, car il s'y mêle une haute mélancolie causée par le sentiment de l'inaccessible. Cette joie est néanmoins délicieuse et sereine, parce qu'on ne tente même pas d'atteindre en réalité ce qu'on juge inaccessible, on

l'atteint suffisamment par le rêve; on jouit de le rêver, sans souffrir du vain souhait qu'il fait naître; on ne désire, en effet, avec violence et douleur, qu'une chose qu'on juge possible et prochaine, et l'intensité du désir est proportionnelle à la probabilité présumée de la possession. C'est ainsi qu'on est plus irrité de ne pouvoir cueillir un fruit qui pend un peu plus haut qu'on ne le croyait, que d'être privé d'ailes pour visiter le ciel.

Nous avons vu que la grâce, dans ses modes graves, confine à la beauté; elle ne s'y confond jamais entièrement, car on ne trouve dans la grâce que de l'aisance dans une perception variée; l'aspiration, qui implique l'impuissance consciente et partant quelque chose de l'effort, est étrangère au sentiment de la grâce, tandis qu'elle est essentielle au sentiment de la beauté.

Le *sublime* diffère aussi du beau. Le beau fait naître l'extase, sentiment d'une distance infranchissable entre la vie terrestre et la vie pleine et supérieure à laquelle l'âme aspire. Le sublime soulève l'enthousiasme, c'est-à-dire la surprise admirative qu'on éprouve en voyant que cette distance, dans un cas extraordinaire, est franchie contre toute attente. Tandis que la beauté n'est que l'idéal rêvé, le sublime est l'idéal exceptionnellement réalisé. Le gracieux est tout terrestre, le beau a encore un pied sur la terre, le sublime avec ses ailes terrestres atteint le ciel : de là le ravissement étonné, le transport qu'il nous cause. On comprend pourquoi c'est surtout la volonté qui fournit à l'expression le trait sublime. L'héroïsme est sublime, parce que l'âme s'y montre maîtresse d'elle-même et par

là entièrement créatrice du bien qu'elle conçoit; l'héroïsme réalise absolument l'idéal de la dignité humaine. Or la dignité est, de tous les éléments qui composent l'essence idéale de l'homme, le seul réalisable dans la condition terrestre, car l'épreuve met la dignité en relief et lui confère par le mérite un caractère auguste. Tous les autres biens de la vie sont à la merci des forces hostiles de la nature et ne peuvent être possédés qu'à titre précaire et incomplètement; ils laissent toujours au rêve du bonheur parfait une marge immense; leur insuffisance et leur fragilité mêmes nous rendent plus précieux ce rêve, créateur de l'idéal dont vivent tous les arts. Le sublime nous apparaît grand, infini même, en ce sens que nous ne saurions y concevoir notre idéal plus entièrement réalisé; ainsi l'héroïsme est grand, parce qu'il représente le suprême triomphe de la volonté sur l'instinct. Toute étendue dont les dimensions (ou l'une des dimensions) nous semblent illimitées, est par cela même très propre à exprimer le caractère essentiel du sublime.

Mais il nous faut revenir à notre présent sujet; n'oublions pas que nous n'avons à nous occuper en ce moment que de l'architecture.

L'architecture a pour point de départ, dans son histoire, un problème tout industriel à résoudre; il s'est agi d'abord pour l'homme de se construire un abri contre les intempéries : l'habitation à cet égard n'est qu'une extension du vêtement. La nécessité de protéger sa personne et ses biens contre toute atteinte de l'extérieur n'ayant pas cessé de s'imposer à l'homme, l'utilité pratique est demeurée

la raison d'être fondamentale de l'architecture; mais les progrès de toutes les industries ont peu à peu permis de rendre les matériaux plus obéissants au caprice du constructeur; il a pu, sans se créer d'invincibles difficultés, se préoccuper de leur forme pour elle-même, pour la grâce et non plus seulement au point de vue de la résistance.

Nous avons reconnu que, suivant leur destination, les édifices se prêtent plus ou moins à la décoration, mais qu'il en est certains où le beau peut, sans déchoir, s'allier à l'utile et ne faire qu'un avec lui, à l'exemple du corps humain, où la disposition des os, des viscères et des muscles la plus rationnelle pour leur commun fonctionnement est en même temps la plus favorable à la beauté de leur surface totale extérieure.

Toutefois l'expression, dans la beauté architecturale, n'est pas aussi complexe que dans la beauté corporelle; tous les éléments du bonheur n'y sont pas engagés. Le beau architectural n'exprime point l'amour, dans le sens étroit du mot; il exprime des émotions morales moins vives mais plus pures, les joies de l'intelligence et de l'activité volontaire. C'est ce que nous allons essayer de mettre en lumière.

La gravitation est la grande ordonnatrice du monde matériel. Nous lui devons la stabilité durable de tous les objets qui nous entourent, car la chute même ne tend qu'à rétablir le repos; si nos meubles ne pesaient rien, au lieu d'être solidement rattachés au centre de la terre par les invisibles liens de leur poids, ils flotteraient toujours

sous la moindre impulsion reçue du milieu ambiant, dans une complète indifférence à la direction imprimée. La pesanteur des corps a pour effet de les maintenir à la surface de la terre dont ils sont détachés. Mais comme cette force les y rappelle sans cesse, elle entre nécessairement en composition avec toutes les autres forces dont l'action intermittente les sollicite dans leurs directions respectives. La force musculaire et, par suite, la volonté qui en dispose se trouvent donc en perpétuel conflit avec la pesanteur. Nous ne pouvons exercer autour de nous aucune action qui ne commence par rencontrer un obstacle dans la pesanteur avant d'avoir réussi à l'utiliser. Tous ses bienfaits sont oubliés parce qu'ils nous sont devenus insensibles par l'habitude d'en jouir, tandis que toutes ses résistances et toutes les chutes imprévues qu'elle détermine nous la rendent sensible par ses inconvénients et redoutable à la volonté. Vaincre cette muette et impitoyable loi que nous sentons comme une entrave à nos élans vers l'infini, est le rêve instinctif et comme inné et héréditaire de notre race. La tentative d'Icare et son échec symbolisent la vaine lutte de l'humanité contre la pesanteur. Ces deux puissances sont demeurées entre elles dans un état d'hostilité persistante. Aussi toute perception sensible qui atténue ou supprime dans la pensée la préoccupation obsédante de la pesanteur, est-elle, par cela seul, agréable. C'est blâmer une forme que de la dire *lourde*, c'est la louer que de la dire *légère*. La grâce est essentiellement légère; les courbes qui la caractérisent semblent se jouer de la direction ver-

ticale que la pesanteur tend à imposer à toutes les trajectoires. La ligne droite, qui nous est indifférente dans les objets mobiles et légers par destination, nous plaît à regarder quand elle est verticale ou horizontale dans les objets qui ont à triompher de la pesanteur pour se conformer à leur fin ou pour notre utilité. La verticale, comme nous l'avons déjà remarqué, nous procure alors un sentiment de sécurité, et l'horizontale également, parce qu'elles éveillent l'idée d'équilibre, de station normale.

Ainsi spontanément nous jouissons, dans tous les cas, comme d'une victoire ou d'un bienfait, de voir annulée l'action de la pesanteur. A plus forte raison communions-nous sympathiquement avec toute image d'un libre essor vers le ciel. Le mouvement ascensionnel propose au regard une trajectoire qui exprime le triomphe de la volonté humaine sur sa chaîne, et le sublime y trouve son expression absolument indépendante de toute beauté, comme nous pouvons le constater en voyant un ballon monter et se perdre dans les nues, ou se dresser une tour élevée, ou fuir la flèche d'une cathédrale. Les temples grecs, par leurs colonnes et leurs frontons, expriment aussi l'essor, mais non pas l'essor infini, car les lignes des colonnes sont coupées par celle de la frise qui les arrête dans leur vol, et l'angle du fronton étant obtus ne continue pas leur essor. Mais l'ensemble gagne en noblesse ce qu'il perd en sublimité : les colonnes, il est vrai, ne tendent pas jusqu'à l'infini, mais elles soutiennent le fardeau du couronnement avec une sereine aisance dont

témoignent leurs élégantes proportions et qui exprime la puissance sans l'effort. Jamais la matière n'a paru triompher de son poids avec plus de fierté tranquille, avec une attitude plus divine que dans le Parthénon. Ce temple est le chef-d'œuvre des plus hauts modes de la grâce, mais il est plus encore que noble et élégant, il est beau, dans l'acception propre de cette épithète. L'âme qui l'admire est comme déliée, délivrée; elle ne sait quel usage elle va faire de son délicieux affranchissement, car l'expression qui l'enchante ne lui impose rien, mais elle est rendue à elle-même, à l'exercice équilibré de toutes ses aptitudes, à tous ses vœux les plus chers, mais, hélas! aussi les moins exaucés. La contemplation, en effet, éveille en elle une joie qui s'épanouit d'abord sans mélange, mais l'extase est en germe dans la contemplation. Dès qu'une œuvre d'art nous fait rêver, en nous donnant conscience de notre capacité de bonheur, elle nous fait bientôt par cela même sentir tout ce qui nous manque pour la combler; dès lors l'*aspiration* commence, et avec elle le sentiment mélancolique de l'inassouvi prend naissance. Non, il n'est pas possible à une âme moderne d'admirer longtemps le Parthénon, ni les Propylées, avec le calme regard des anciens Grecs. De leur temps tout se concevait limité, défini; entre le sol et la voûte du ciel n'existait pas une distance sans mesure, inépuisable à l'imagination. Leurs dieux étant des êtres à face humaine, doués de facultés et de passions humaines, leur religion ne surmenait pas l'intelligence par l'impossible concept d'une essence infinie, le cœur par l'inex-

tinguible soif d'un amour infini pour cette essence, la volonté par la téméraire entreprise de mériter un bonheur infini. L'âme antique ne présumait point de ses aptitudes, son espoir n'outrepassait point la limite du bonheur connu ou du moins définissable. L'esthétique des anciens différait, par suite, de la nôtre. Le sentiment du beau ne paraît pas avoir été, chez eux, au même degré que chez nous, extatique et empreint de mélancolie, leur idéal étant plus terrestre et par conséquent plus accessible que le nôtre. La réalisation en devait être moins exceptionnelle pour eux que pour nous. Le sublime néanmoins était loin de leur rester étranger. L'héroïsme, en effet, qui réalise l'idéal moral, a de tout temps exigé un effort extraordinaire de la volonté ; le sublime à cet égard était le même pour eux que pour nous. Dans les arts, dans le Jupiter Olympien, par exemple, Phidias, en exprimant par les dimensions de la statue et par la majesté de ses traits une vie surhumaine, faisait sentir le sublime aux Grecs. Le dieu anthropomorphe réalisait en effet, sous le ciseau de l'artiste, un idéal dépassant celui que les Grecs se faisaient de l'homme autant que notre moderne idéal de l'humanité dépasse ce qu'elle est actuellement sur la terre. Mais, bien qu'il y ait eu, à toutes les époques, du beau et du sublime, ces mots n'ont pas pour les anciens et pour les modernes un sens identique ; l'émotion esthétique a changé de nature. Avec l'avènement du Christianisme, le mépris de la condition terrestre et l'aspiration mystique ont profondément bouleversé les arts. En architecture, la révolution est évidente. Le temple se transforme au ser-

vice d'un esprit religieux tout nouveau. Cette transformation s'opère avec lenteur à mesure que l'idée chrétienne s'affine et se subtilise. La basilique romaine, utilisée d'abord par les chrétiens pour leur culte prospère, ne peut en exprimer encore le caractère ; mais déjà le style roman comporte l'élévation des nefs, et c'est enfin dans le style gothique que la tendance à défier la pesanteur s'accuse définitivement par une conspiration de toutes les lignes à monter en forme d'ogive ou de flèche vers le ciel, visible symbole du ciel mystique où trône Dieu et auquel toutes les âmes aspirent.

La décoration doit abonder jusqu'à l'excès dans un temple chrétien, car l'offrande du travail humain ne sera jamais assez riche pour se rendre digne et se faire agréer du Dieu infini ; la pierre en sera curieusement fouillée par le ciseau ; les moulures, les dentelures y seront accumulées. L'architecture chrétienne doit viser à l'expression du sublime, car la possession du paradis, qui est la suprême fin de la volonté des fidèles, est la réalisation même du sublime, puisque l'âme y jouira, dans son essence même, de la plus haute satisfaction qu'elle puisse atteindre. Aussi, dans l'architecture chétienne, la grâce fera bien tous les frais de l'ornementation secondaire, comme les fleurs sont admises à orner l'autel, mais toutes les grandes lignes marqueront un grave mouvement ascensionnel. Ce mouvement n'étant pas arrêté, comme dans le temple grec, par une frise unique horizontalement imposée à l'œil sur toute la largeur de la façade, permettra au rêve d'en suivre la direction sans

entrave jusqu'au point de rencontre des arêtes. Plus ce point sera haut, plus l'aspiration sera favorisée, et le sentiment du sublime la couronnera si la rencontre a lieu assez haut pour produire sur l'imagination l'effet du point de fuite des verticales parallèles vues en perspective. Nous savons que la rencontre des parallèles n'a lieu qu'à l'infini, et cependant la perspective nous donne l'illusion de leur rencontre à une distance finie; notre esprit s'habitue ainsi à déduire de la jonction des images de deux droites à une distance finie dans le champ visuel la jonction de ces deux droites à une distance infinie dans l'espace objectif. La perception d'un angle suffisamment aigu aux côtés rectilignes ou curvilignes peut donc être expressive d'une ascension à l'infini. Dès lors l'architecture peut inspirer et exprimer le sentiment d'un essor infini sans obstacle, d'un vœu céleste exaucé; par conséquent elle peut exprimer le sublime. Nous avons dit qu'elle est impuissante à exprimer l'amour, elle l'est surtout à exprimer l'amour empreint d'un caractère sacré (car par la grâce elle peut exprimer la douceur de la bienveillance). Il est, en effet, remarquable qu'une admirable église, comme Notre-Dame de Paris, exprime très bien tout ce qu'il y a d'élevé dans la foi et dans l'espérance chrétiennes, mais nullement la charité, qui est si essentielle au christianisme. Ce n'est que par association d'idées, mais point par l'expression proprement dite, que l'amour est rappelé au croyant qui contemple ce merveilleux édifice.

Nous ne prétendons pas, comme on pourrait l'inférer

de l'analyse précédente, que les triomphes sur la pesanteur soient l'unique source des jouissances que procure l'architecture, mais nous pensons qu'ils en sont de beaucoup la plus importante. L'homme jouit aussi de toutes les autres preuves de sa puissance que cet art lui fournit; la grandeur en superficie d'une place publique ou d'une arène, comme le Colisée, par exemple, l'émeut, quoique moins profondément que la grandeur en élévation.

En résumé, cette remarque faite, nous pouvons dire que l'architecture, pour nous faire goûter les divers modes du beau qui lui est propre, trouve ses principaux moyens d'expression dans les diverses victoires de l'intelligence et de la volonté sur la pesanteur, soit que l'artiste contraigne à l'immobilité par l'équilibre et dissimule par la grâce cette ennemie vaincue de la force musculaire, soit qu'il la défie par un élan hardi vers le ciel, soit qu'au contraire, par la masse imposante des assises et des murailles d'un château-fort ou d'une prison, il en fasse une protectrice ou une geôlière obéissantes. L'ornementation, légère ou pompeuse, riche ou sobre, capricieuse ou simple, selon la destination de l'édifice, concourt à l'expression des lignes principales et l'achève.

Si donc il était possible d'enfermer dans une formule étroite et rigide l'essence indéfinie et fuyante d'un art, nous définirions comme il suit celle de l'architecture :

Ce qu'il faut avant tout pour qu'une construction nous procure une jouissance esthétique, c'est qu'il existe la plus grande harmonie possible entre sa destination et son motif décoratif, entre son ingénieuse disposition pour l'usage

qu'on en doit faire et son heureuse composition pour le regard qui lui demande un plaisir.

Cette condition est si essentielle et elle requiert de l'architecte une si grande habileté, qu'il a toujours fait son devoir et bien mérité quand il l'a remplie.

Mais il peut, quand la destination de l'édifice s'y prête, conférer à son œuvre soit la beauté proprement dite, soit la sublimité.

En architecture, le beau, c'est l'expression pour l'âme de ses aspirations au bonheur par l'agréable ordonnance des matériaux où elle sent la pesanteur équilibrée et vaincue sans violence.

En architecture, le sublime, c'est l'expression pour l'âme de sa dignité triomphante par l'image que les matériaux, hardiment ordonnés, lui offrent de la pesanteur dont triomphe un essor puissant.

Nous doutons que ces définitions satisfassent, à première vue, les architectes, car ils sont loin de penser toujours expressément à la lutte essentielle de leur art avec la pesanteur, et la part si prédominante que nous attribuons à cette lutte dans leurs moyens d'expression est faite pour les surprendre. Leur instruction préparatoire les a dispensés d'avoir eux-mêmes à renouveler avec la pesanteur ces combats où leurs devanciers anciens ont remporté les plus difficiles victoires. Ils ont reçu toutes formulées les lois de la statique et celles de la résistance des matériaux, qui, en architecture, est toujours sous diverses formes, la résistance à la pesanteur. Ils ont reçu les solutions du problème de la stabilité dans les cas les plus fréquents,

non seulement toutes découvertes par la science, mais encore tout exprimées par les types esthétiques que les ordres grecs et les autres modèles de styles différents ont consacrés. La consécration en est même si bien établie que les artistes ont pu jusqu'à présent se contenter d'y apporter des variantes selon leurs tempéraments respectifs; l'emploi de la fonte et du fer pour suppléer la pierre et le bois dans les constructions menace désormais leur sécurité, qu'ils avaient mise dans le respect de la tradition, mais ils ont encore, et à bon droit, confiance en ce respect. Ils semblent jouir des anciens motifs décoratifs et en imaginer de nouveaux d'après ceux-ci, sans se préoccuper d'autre chose que du plaisir de l'œil; mais l'expression des lignes et des masses les obsède à leur insu même, comme en témoigne leur langage. Ne disent-ils pas, pour louer ou blâmer la conception décorative d'un édifice, que la construction en est *légère* ou *lourde*, c'est-à-dire qu'elle exprime plus ou moins une victoire sur la pesanteur neutralisée ou surmontée. Tous les jeux de la grâce en architecture sont des variations sur ce thème unique : la matière affranchie en apparence de la tyrannie de son poids. Ajoutons que l'architecture nous émeut, nous autres profanes, par les associations d'idées que provoque en nous son expression directe dont le caractère unique mais grandiose est très suggestif. Or, chez le contemplateur d'un édifice, les idées dérivées s'associent bien plus activement à l'idée exprimée que chez l'architecte. Son art, qui exerce les facultés les plus sérieuses, en quelque sorte, économiques et géomé-

TAYLOR INSTITUTION
1 9 DEC 1960
LIBRARY

triques de l'esprit, n'est pas un art de rêveur. Où nous ne cherchons que des motifs d'aspiration, il trouve des sujets d'inquiétude. De graves intérêts, autres que les siens propres, sont engagés dans le problème de l'agencement et de la solidité, qui lui est imposé. Son intelligence doit être précise pour que son cœur soit en repos. Ne demandons pas à l'âme d'Ictinus, préoccupé de la taille exacte des pierres et de l'impéritie des esclaves, la sérénité que son œuvre inspire à la nôtre. En somme, toute notre analyse doit paraître assez puérile et fantaisiste à l'architecte, et nous nous y résignons. Tous les autres artistes, dont nous tâcherons de scruter ainsi la fonction dans ses plus intimes ressorts, ont également mieux à faire que de nous suivre; ce qui est essentiel à un être par cela même lui est inconscient; un artiste se passe très bien de connaître la physiologie du système nerveux et la psychologie pour faire obéir sa main à sa volonté, sa volonté à sa vision, et de définir ce qui l'émeut pour en être ému. Sa profonde expérience des ressources empiriques de son art ne peut que lui conseiller le dédain des spéculations théoriques du philosophe. Il n'a rien à apprendre de celui-ci pour la culture de ses aptitudes; la tradition des maîtres et la nature sont à juste titre ses écoles préférées. Nous pardonnera-t-il les indiscrétions d'une curiosité qui atteste du moins l'intérêt passionné que nous portons à son labeur?

Il résulte de nos précédentes observations que les aptitudes d'un architecte doivent être nombreuses et de premier ordre. Pour être un bon architecte, il faut ne pas

répugner entièrement aux connaissances géométriques et mécaniques. Il faut être doué à un haut degré d'une ingéniosité particulière, analogue à celle qu'exige le casse-tête chinois, où il s'agit de reproduire une figure donnée avec des pièces taillées d'avance; car la destination impose d'avance à l'édifice un certain nombre de pièces de dimensions déterminées par leur usage; et la commodité une certaine distribution de ces pièces, tandis que la satisfaction de l'œil et du goût commande à l'ensemble une harmonie de tout autre nature. Pour être un grand architecte, il faut en outre posséder un génie capable d'imprimer à cette harmonie tout esthétique le caractère du beau ou du sublime, et aux détails de la décoration tous les caractères de la grâce dans ses modes élevés. Nous avons signalé précédemment quelles sont les aptitudes que requiert la production de la grâce; le beau et le sublime nécessitent pour être créés une nature morale apte à ressentir sympathiquement ces qualités supérieures. Imagine-t-on le Parthénon conçu par une intelligence étroite et compatible avec des sentiments médiocres et vulgaires? Imagine-t-on la cathédrale de Strasbourg née d'un cœur pusillanime ou indifférent aux promesses du dogme chrétien?

CHAPITRE IV

L'EXPRESSION EN MUSIQUE. — PART DU SUBJECTIF ET DE L'OBJECTIF DANS L'EXPRESSION MUSICALE. — COMPARAISON DE LA PUISSANCE EXPRESSIVE DES SONS AVEC CELLE DES LIGNES. — LE BEAU MUSICAL SUBJECTIF. — LE SUBLIME DANS LA MUSIQUE SACRÉE. — PASSAGE PROGRESSIF DE L'EXPRESSION SUBJECTIVE A L'EXPRESSION OBJECTIVE EN MUSIQUE. — LE BEAU MUSICAL OBJECTIF. — LE SUBLIME MUSICAL OBJECTIF. — APTITUDES DU COMPOSITEUR ET DE L'EXÉCUTANT.

De même qu'il n'y a point d'art dont l'expression ne soit qu'objective, puisque l'expression du tempérament de l'artiste se mêle toujours à celle du modèle et que ce mélange même fait l'intérêt de la copie, de même il n'y a point d'art dont l'expression ne soit que subjective, en ce sens que toujours un art exprime au moins quelque chose des mœurs d'un peuple et d'une époque, à l'insu même de

l'artiste qui croirait n'exprimer que ses propres états moraux. Mais, tandis que les arts plus spécialement objectifs par l'expression, comme la sculpture et la peinture, reproduisent des modèles, c'est-à-dire des formes entièrement données par la nature, et expriment les essences latentes, non pas immédiatement, mais par l'intermédiaire et l'interprétation de ces formes déjà expressives, les arts plus spécialement subjectifs par l'expression, comme les arts décoratifs et comme l'architecture et la musique, traduisent directement, sans l'intervention d'un modèle imposé, mais par des créations tout imaginées, soit les états moraux de l'artiste même, soit les essences latentes avec lesquelles sympathise l'artiste.

La musique est un art dont l'expression est éminemment subjective : elle est, en effet, l'art le plus indépendant du monde extérieur; elle n'est pas soumise, comme l'architecture, aux prescriptions de l'utilité, ni, comme la sculpture, aux lois de l'imitation. Le monde extérieur peut bien lui fournir des *sujets*, des sujets d'opéras, par exemple, mais jamais des *motifs;* le compositeur ne demande au poète qui collabore avec lui, que des inspirations, des données dramatiques qui, en définissant la nature des sentiments à exprimer, permettent de préciser l'expression musicale. Mais cette expression, l'artiste ne la doit qu'à son imagination; il faut qu'il imagine les états moraux avec lesquels il sympathise, pour les exprimer. Aucun cri de la passion, aucun accent du cœur, ne lui arrive du dehors tout noté pour servir de modèle à ses compositions; il ne peut emprunter à la nature que

les traits les plus généraux de la joie ou de la douleur. L'expression, si objective qu'elle soit dans ses œuvres, y est encore, pour la plus grande part, subjective.

La musique, à son origine, dut avoir surtout une expression objective, car le premier instrument dont l'homme disposa fut la voix, et il était naturel que la parole, dont la signification est le plus souvent objective, servit de support et de thème au chant. L'invention des premiers instruments soit à vent, comme le chalumeau, les pipeaux, la flûte, soit à cordes, comme la lyre, soit à percussion, comme le sistre, révéla des timbres très différents qui causèrent sans doute une très vive jouissance à l'oreille. La parole fut accompagnée par ces instruments, des poèmes entiers furent chantés sur la lyre; mais à mesure que les instruments se multipliaient et se perfectionnaient, leurs qualités acoustiques se faisaient goûter davantage pour elles-mêmes indépendamment du sens attaché aux paroles, et celles-ci, dans certains cas, durent devenir moins importantes et même être supplantées tout à fait par la musique instrumentale. Or, cette musique, dès que la voix s'en sépare, est toute subjective par l'expression, et elle devient très propre à accompagner la danse, comme en témoignent les compositions des anciens maîtres (sarabande, menuet, gavotte, etc.).

Mais l'expression de cette musique ne pouvait demeurer longtemps subjective, car à mesure que l'orchestre s'enrichissait d'instruments plus perfectionnés et de timbres nouveaux, les moyens d'expression s'accroissaient et les nuances les plus délicates, les ébranlements

les plus profonds de la passion trouvaient dans les qualités et les combinaisons nouvelles des sons des propriétés expressives. Dès lors, le compositeur ne laissa plus ses pensées musicales lui dicter seules la composition et suggérer aux auditeurs une rêverie indéterminée par une expression vague applicable aux états moraux de chacun; il put se proposer d'exprimer tel ou tel sentiment, défini par une situation dramatique précise. Les auditeurs furent tous conviés à imaginer un état moral objectif, à savoir, la joie ou la douleur d'un personnage donné : il ne leur fut plus loisible de rêver en s'appropriant l'expression musicale; ils durent sympathiser avec un sentiment déterminé. La musique redevint objective par l'expression; elle tend à le devenir de plus en plus, et la plus récente école allemande affecte à cet égard une ambition presque sans limites. Elle semble abandonner en cela la tradition des premiers grands maîtres, tels que Sébastien Bach, dont les œuvres, symphonies, suites d'orchestre, sonates, concertos, ont pour la plupart une expression subjective. Ces maîtres, surtout préoccupés de découvrir, par l'étude la plus approfondie du contre-point, les plus intimes ressources de l'harmonie, et de suivre la pensée musicale dans tous les développements qu'elle comporte, ont légué à leurs successeurs, les Haydn, les Haendel, les Mozart, les Beethoven, une science que ceux-ci ont enrichie. Cette école a été continuée par Weber, Mendelssohn, Schubert et Schumann, jusqu'à la formation de l'école actuelle qui exploite l'harmonie au profit de l'expression objective. Nous ne prétendons nullement

faire ici l'histoire du subjectif et de l'objectif dans l'expression musicale ; il nous suffit d'indiquer les tendances les plus générales.

Faut-il regretter la tendance présente à objectiver l'expression musicale ? Chacun répondra selon son tempérament à cette question. Nous n'avons pas à la trancher ; il nous suffira de montrer qu'en musique l'expression ne comporte pas le même genre de beauté selon qu'elle est subjective ou objective ; entre ces deux genres de beauté, libre à chacun de choisir.

Dans ses compositions dont l'expression est subjective, le musicien ne se propose pas de chercher, au moyen des qualités et des rapports des sons, l'expression d'un sentiment donné d'avance dans autrui ; il peut n'avoir même d'autre préoccupation que de combiner ingénieusement et savamment les notes selon certaines règles comme dans la fugue, en n'intéressant que l'oreille aux solutions agréables qu'il découvre ainsi. Néanmoins dans ce travail il apporte, avec son tempérament et ses impressions récentes, une certaine disposition morale triste ou gaie, tendre ou fougueuse qui, même sans qu'il y songe, détermine toutes ses préférences ; il confère donc par instinct, inconsciemment, à sa première pensée musicale des qualités acoustiques conformes à cette disposition. Son œuvre a une expression subjective. L'auditeur de l'œuvre en appliquera l'expression à sa propre disposition morale, et s'il est favorablement disposé de manière à sympathiser le mieux possible avec la composition musicale, il en jouira de la façon la plus complète.

La musique dont l'expression est subjective éveille dans l'âme des aspirations, comme l'architecture. Les compositions de cette musique sont comparables à des constructions décoratives : de même que celles-ci sont soumises à des lois non arbitraires d'équilibre et de résistance, celles-là obéissent aux lois arithmétiques, non moins impérieuses, de l'harmonie : mais dans les deux cas l'expression est indéterminée et, par suite, livrée à l'imagination, dont le champ est illimité. Le beau dans la musique dont l'expression est subjective diffère toutefois du beau architectural par son caractère passionné. On aperçoit plusieurs raisons de cette différence. D'abord chaque note dans une phrase musicale constitue par le timbre, la hauteur et l'intensité, une sensation incomparablement plus vive que chaque point dans une ligne. L'élément de la perception sonore est donc beaucoup plus sensuel que l'élément de la perception linéaire, et pour cette raison déjà l'expression musicale doit être plus passionnée que l'expression plastique. En second lieu, le mouvement des lignes résulte, nous l'avons remarqué, d'une sorte d'intention du regard libre de choisir les directions de sa trajectoire ; il n'est donc pas aussi accentué que la succession des notes dont l'ordre et la vitesse s'imposent à l'auditeur. Enfin, tandis que la ligne est un composé continu et par suite perceptible sans aucune surprise très sensible à l'œil, la phrase musicale est un composé de notes distinctes dont les hauteurs sont séparées par des intervalles ; le passage d'une note à une autre ne peut donc pas s'opérer insensiblement ; il y a

toujours pour l'oreille impression distinctement nouvelle à chaque note nouvelle, et par conséquent surprise. Ces surprises successives sont agréables et peuvent être assez légères pour être rendues compatibles avec l'expression de la sérénité et aussi de la grâce. Remarquons toutefois que la grâce, en musique, diffère de la grâce linéaire en ce qu'elle ne peut rester, autant que celle-ci, étrangère à la passion; le musicien malgré lui remue l'âme, même en l'effleurant. La modération est une condition de la grâce aussi bien en musique qu'en dessin, mais en musique elle est relative à la vivacité essentielle de l'expression dans cet art; la grâce y exprime toujours plus de tendresse ou de gaieté que dans les arts du dessin, elle y est toujours à quelque degré passionnée.

La jouissance que donne l'audition d'une œuvre dont l'expression est subjective est très différente de celle que procure l'audition d'une œuvre dont l'expression est objective, d'un opéra, par exemple, car aucune détermination précise n'étant imposée au sentiment exprimé, le champ demeure librement ouvert à la rêverie. L'âme s'y peut donc plonger à une profondeur et sur une étendue sans limites, et les combinaisons des notes peuvent atteindre pour l'oreille un tel degré de charme et, par suite, une telle puissance d'expression que la sensibilité morale suffise à peine au retentissement infini qu'elle en reçoit. Alors commence l'extase, le pressentiment d'une sorte de vie surnaturelle qui passe la portée des facultés humaines; le cœur s'ouvre à la possession de quelque objet indéfinissable, et en même temps se sent enchaîné

à la condition terrestre qui le lui rend inaccessible. C'est un ravissement dont le délice est grave et confine même à la tristesse, car l'âme y sent à la fois l'infinité de son ambition et les bornes de sa puissance; elle y reconnaît que ses aptitudes sont inférieures à ses aspirations; elle jouit de son rêve et souffre de ne jouir que d'un rêve.

On peut donc dire que le beau dans la musique dont l'expression est subjective, c'est, par le charme pénétrant des plus ingénieuses et des plus profondes combinaisons de sons, l'expression de la vie idéale à laquelle l'âme aspire.

Comme l'idéal varie pour chacun selon son tempérament, ce beau est relatif en tant qu'expression, mais il est absolu par les qualités purement acoustiques qui en sont la condition et qui, fondées sur des rapports mathématiques, sont reconnues par toute oreille bien faite.

Bien que la musique sacrée paraisse avoir une expression objective à cause de sa dénomination même qui lui assigne la religion pour objet, nous croyons qu'il convient de la considérer comme subjective d'expression. Elle exprime, en effet, l'âme aspirant à une possession qui demeure indéterminée, car Dieu par son infinité même échappe aux prises de la pensée et du cœur; il les dépasse. L'homme adore en lui un maître voilé; la foi suppose le mystère, et le mystère exclut toute définition d'objet. La musique sacrée exprime donc l'élan de l'âme humaine vers l'Inconnu infini dont elle a besoin pour expliquer et justifier le monde. Or, c'est surtout en devenant religieuse que la musique d'expression subjective

atteint au sublime. Le croyant qui l'écoute jouit, en effet, du rêve qu'elle lui suggère, non pas comme d'une vaine aspiration à un idéal inaccessible, mais comme d'un avant-goût de la vie céleste que sa foi lui promet. Aucun retour sur sa condition terrestre ne rend mélancolique son extase, car cette condition même est l'épreuve temporaire qui conduit à la possession du bonheur éternel; en un mot, son extase est une aspiration satisfaite; le ciel, un moment, descend sur la terre pour le pieux auditeur. Il éprouve le sentiment du sublime. Outre la foi dans une vie bienheureuse, ce qui favorise en lui l'hallucination passagère dont il jouit, c'est le caractère affectif des sons; le charme sensuel en est infiniment plus mordant, et, en quelque sorte, plus capiteux que celui des lignes, de sorte que l'expression du bonheur par la musique devient pendant un instant le bonheur même. Tandis qu'en face du beau architectural l'âme se sent soulevée par l'extase, lentement et sans secousse, de manière à pouvoir réfléchir et comparer l'idéal qu'elle rêve à la réalité qu'elle subit, elle est au contraire ravie à elle-même et comme enivrée par le charme plus actif du beau musical qui, lui donnant l'illusion de l'idéal réalisé, éveille en elle le sentiment du sublime. On peut dire que toutes les fois qu'une composition subjective d'expression procure à l'oreille une volupté assez intense pour exprimer la réalisation du plus haut idéal de l'âme, cette composition est sublime. La musique sacrée est, par son inspiration même, la plus favorable à l'expression du sublime, mais toute musique subjective d'expression

qui trouve dans le génie du compositeur, dans le génie d'un Beethoven par exemple, de quoi satisfaire à ces conditions, peut atteindre au sublime.

Le passage de la musique d'expression subjective à la musique d'expression objective est insensible; la limite qui sépare l'une de l'autre est flottante. Essayons toutefois d'indiquer le progrès de la première à la seconde. L'expression de beaucoup de compositions, telles que les morceaux de piano seul, les concertos, la musique de chambre (sonates, trios, quatuors, quintettes, etc.), est restée subjective, mais plusieurs autres, dont l'expression a été subjective à l'origine, des compositions souvent même fuguées, comme les suites d'orchestre, se sont modifiées, et l'expression en est devenue autant objective que subjective, soit qu'elles affectent un caractère ethnique, le genre hongrois, espagnol, suédois, par exemple, soit qu'elles s'appellent marche, lamento, air de ballet, etc... L'objectivité de l'expression qui, dans ces compositions, est très vague encore, se précise davantage dans la musique descriptive, comme le *Désert* de Félicien David, où le musicien se propose de rendre avec toute l'approximation possible les impressions de la nature. Les symphonies ont commencé, dès Bach et avec Beethoven, à participer de l'expression objective (*Symphonie pastorale*), et il y en a aujourd'hui dont l'expression est tout à fait objective, telle que la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Nos compositeurs font des poèmes symphoniques où des sujets connus déterminent leur inspiration. Il convient d'en rapprocher tous les poèmes

lyriques écrits sur quelque sujet historique, légendaire ou de fantaisie, dans lesquels toutes les ressources de l'orchestre, des solistes chanteurs et des chœurs concourent à l'expression. Les oratorios sont d'une expression beaucoup plus objective que toute la musique sacrée proprement dite, car ils comportent un sujet biblique où des personnages ont un rôle à jouer, et ils interprètent aussi toutes les légendes des martyrs et des saints, mais leur caractère mystique laisse à l'expression quelque chose d'indécis, de vaguement céleste qui ne permet pas de les ranger parmi les compositions où l'expression est le plus objective. L'expression l'est davantage dans les mélodies, dans les romances, où les sentiments sont définis par des vers, et dont quelques-unes, comme celles de Schubert et de Schumann, sont de véritables poèmes de sentiment amoureux ou même de passion dramatique. Enfin, de toutes les musiques, celle dont l'expression est la plus objective est la musique de théâtre, grands opéras et opéras comiques de toutes sortes, où le compositeur se propose de rendre, au plus haut degré que puisse atteindre son art, les passions de l'âme. Dans la musique de théâtre il peut y avoir de la musique d'expression subjective à titre d'accessoire, comme celle des ballets, par exemple, où les airs de danse pourront être lents ou vifs, langoureux ou pimpants, sans viser à d'autre expression que celle de la grâce. C'est, en effet, dans les ballets que la musique peut être sentie le plus clairement gracieuse; l'expression de la grâce n'y peut être confondue avec aucune autre, car la musique alors, accompagnant la danse

qui est essentiellement gracieuse, emprunte à la danse même sa signification expressive.

Nous avons indiqué au livre II, chapitre XII, ce qu'il y a d'expressif dans les sons et pourquoi ils expriment les passions mieux que toutes les autres perceptions sensibles. Nous n'y reviendrons pas, et nous nous bornerons ici à marquer la différence entre le beau dans la musique d'expression subjective, beau que nous avons précédemment défini, et le beau dans la musique d'expression objective. On peut dire que celui-ci est, par le charme pénétrant des plus ingénieuses et des plus profondes combinaisons de sons, l'expression la plus vraie des passions humaines. Ces deux espèces du beau musical ne diffèrent, comme on le voit, que par l'expression, elles sont identiques par les qualités de science et d'invention exigées du compositeur; mais ces qualités ne s'appliquent pas à la même expression. Il faut noter toutefois que dans la composition des œuvres dramatiques, des opéras, le musicien a souvent à compter avec des situations qui limitent le champ de l'inspiration purement musicale et imposent à celle-ci des sacrifices; un libre et entier développement ne lui est pas toujours permis. Mais, par contre, les situations, en déterminant avec netteté les sentiments à exprimer, permettent au musicien de concentrer l'expression de ces sentiments, de la pousser au paroxysme, de la rendre plus humaine et d'autant plus intéressante pour l'auditeur. La précision de l'état moral à exprimer est particulièrement favorable au sublime dans la musique d'expression objective. Le sublime est, ce

semble, plus facilement accessible à cette musique qu'à la musique d'expression subjective, parce que le triomphe de la volonté, l'héroïsme, qui est, nous l'avons remarqué, la source principale du sublime, clairement déterminé par le poème dramatique, trouve une expression musicalement définie. La puissance de cette expression est extraordinaire, comme en témoigne l'enthousiasme excité par certains morceaux célèbres, tels que le trio de *Guillaume Tell*, le 4me acte des *Huguenots*, le 4me acte du *Prophète*.

On peut concevoir un compositeur tout à fait dénué de sensibilité morale, dont l'inspiration ait pour unique source le désir de la pure jouissance de l'ouïe; s'il a l'oreille parfaitement organisée, il sera naturellement incité à provoquer par toutes les tentatives possibles les combinaisons de sons les plus agréables; ces recherches, d'abord instinctives, ne pourront manquer de développer en lui l'expérience et la science des ressources de la musique. Ses compositions, par cela seul qu'elles seront profondes et d'autant plus savamment agréables, pourront, par une expression dont il n'aura lui-même aucune conscience, plaire à un auditeur compétent, car cette expression dépendra d'un rapport tout personnel entre l'agréable et la sensibilité morale de celui-ci. On ne peut nier, cependant, que le cœur ne soit l'inspirateur des compositions musicales qui émeuvent le plus délicieusement et sont assurées de la plus durable admiration; le cœur, en effet, parmi tous les motifs que la curiosité et les besoins d'une oreille excellente suggèrent au compositeur, lui fait

choisir ceux qui expriment le mieux ses passions et ses aspirations et devront infailliblement trouver un écho reconnaissant dans l'âme de l'auditeur. Un compositeur insensible rend souvent hommage au mérite de la musique expressive en imitant les caractères de l'émotion, mais il lui est impossible de les rencontrer avec assez de justesse pour faire entièrement illusion, et, faute de vérité, l'expression qu'il s'efforce de créer artificiellement n'est pas communicative. L'intelligence ne saurait jamais suppléer le cœur dans les œuvres d'art, mais des qualités intellectuelles comme la finesse, l'esprit de saillie et la sagacité qui découvre des rapports imprévus entre les choses, trouvent leur expression dans la composition musicale. Les hauts soucis d'une intelligence supérieure y impriment un caractère de noblesse et de grandeur mélancolique.

Remarquons toutefois que, l'expression musicale étant avant tout subjective, le musicien est naturellement plus attentif à ses propres états moraux qu'à ceux d'autrui. Il est rarement observateur, parce qu'il n'a guère besoin de l'être ; il n'a pas les moyens d'atteindre à la même précision du trait expressif que le peintre ou le romancier ; il laisse en quelque sorte à l'auditeur le soin d'appliquer à son propre état moral le trait général de l'expression. Comme, par la sympathie, que la musique met en jeu avec une extraordinaire puissance, le compositeur ébranle, même à son insu, les fibres les plus secrètes dans les replis les plus profonds des consciences, il n'a rien à envier à la perspicacité d'aucun autre artiste pour les révélations qu'il nous fait de nous-même.

Nous venons d'indiquer les aptitudes du compositeur; celles de l'exécutant exigent une mention particulière. Nous entendons ici par l'exécutant un musicien qui, plus ou moins doué du génie de la composition, s'est rendu surtout apte à tirer d'un instrument toutes les ressources possibles pour traduire en sons les notations musicales d'autrui. Il interpose donc sa propre sympathie entre celle du compositeur et celle de l'auditeur; en d'autres termes, il substitue l'état moral que suscite en lui la lecture de l'œuvre écrite à l'état moral qui en a inspiré la composition. Personne ne sait dans quelles dispositions d'âme se trouvait Beethoven quand il composa telle ou telle de ses symphonies, mais assurément les exécutants, s'ils le savaient, interpréteraient ses intentions avec une fidélité à laquelle ils ne peuvent espérer d'atteindre. Quand on songe que, pour chaque note, l'intensité, le timbre même du son, la durée, peuvent varier, selon l'expression que prête l'exécutant à cette note, par la manière dont il l'attaque et la soutient, et que la hauteur seule y est à l'abri de toute modification arbitraire, on comprend à quel point une composition peut changer de caractère, exécutée par des musiciens différents, d'ailleurs également habiles et consciencieux, mais qui en sont diversement affectés. Pour faire un bon exécutant, la virtuosité matérielle est loin de suffire, il faut l'intelligence divinatrice de l'émotion même du compositeur. Si, à la rigueur, il est permis à celui-ci de n'avoir pas de cœur (lacune toujours préjudiciable à ses œuvres), chez l'exécutant l'absence de sensibilité morale est un défaut irrémissible. Dès

qu'il manque, en effet, de sensibilité morale, il manque d'aptitude à la sympathie, et par conséquent il n'offre aucune garantie d'intelligence pour l'interprétation des œuvres d'autrui. L'aptitude à la sympathie et l'intuition, qui l'accompagne ordinairement, des plus intimes sentiments, des plus délicates intentions du compositeur, sont donc les qualités morales essentielles à l'exécutant.

CHAPITRE V

L'EXPRESSION EN SCULPTURE. — GÉNÉRALITÉS SUR L'APTITUDE AUX ARTS D'IMITATION. — LA COMPOSITION EN STATUAIRE. — PART DU SUBJECTIF ET DE L'OBJECTIF DANS LE BEAU SCULPTURAL. — LE CORPS EXPRIME SA CAUSE PAR SA FORME. — VARIÉTÉ DE L'IDÉAL EN SCULPTURE. — L'IDÉAL MODERNE ET LE DARWINISME. — ANALYSE DE LA BEAUTÉ HUMAINE. — LE SUBLIME EN SCULPTURE. — APTITUDES DU SCULPTEUR. — LA RESSEMBLANCE EN SCULPTURE.

Les artistes dont nous nous sommes occupé jusqu'à présent sont ceux qui créent des œuvres dont l'expression est surtout subjective. Nous avons maintenant à étudier les œuvres de ceux qui empruntent directement à la nature les motifs de leurs compositions. Leurs œuvres sont des copies ou du moins des interprétations de modèles fournis par le monde extérieur; l'expression en est donc

principalement objective. Ces artistes sont les sculpteurs et les peintres.

Nous ferons quelques observations préliminaires sur l'aptitude aux arts d'imitation en général.

Une même impression, l'impression, par exemple, d'un même morceau de musique, d'un même paysage, excitera des sensations perçues différemment par des personnes différentes selon la perfection physiologique plus ou moins grande de l'organe de l'ouïe ou de la vue chez ces personnes. Les mêmes vibrations sonores ou lumineuses de l'air ou de l'éther n'éveilleront pas la sensibilité de l'oreille ou de l'œil de la même manière chez tous les hommes, et nous savons que les artistes sont les mieux organisés pour traduire en perceptions sensibles tous les rapports de ces vibrations. Ils sont aussi les mieux organisés de tous les hommes pour dégager et ressentir par sympathie les caractères communs aux perceptions sensibles et aux états moraux, soit qu'ils s'appliquent à exprimer leurs propres états moraux par des perceptions sensibles, comme dans les arts subjectifs tels que la musique et l'architecture, soit qu'ils s'efforcent de traduire par une copie non servile, comme dans les arts objectifs tels que la peinture et la sculpture, les traits les plus expressifs de la vie d'un modèle.

L'essence latente est exprimée, rappelons-le, par la conscience que l'observateur prend sympathiquement de ce qu'il y a dans sa propre essence de pareil à celle de l'objet. Nous sommes donc incapables de comprendre l'expression d'une essence en tout différente de la nôtre,

ou plutôt une pareille essence n'a pas d'expression pour nous. Nous pouvons bien juger, par l'action sympathique de l'objet sur nous, que son essence interne est douée à un degré supérieur de tel ou tel de nos propres attributs, mais elle ne peut exprimer pour nous aucun attribut qui nous soit absolument étranger. Le sentiment que, en présence de certains êtres, nous avons de notre insuffisance à refléter sympathiquement tout ce qu'ils sont ou à le refléter au même degré, est un étonnement qui implique hommage d'inférieur à supérieur : c'est l'admiration. La fonction de l'artiste est de faire naître en nous l'admiration; il y réussit donc d'autant mieux que sa puissance de sympathie est plus grande et lui permet de ressentir plus vivement, pour les interpréter plus exactement, les traits du modèle. Comme d'ailleurs il ne les ressent par sympathie qu'autant que sa propre essence implique à quelque degré l'essence latente du modèle, il n'excelle dans la représentation objective que si en lui l'homme intérieur est excellemment doué. L'idéal échappe à toute définition exacte, précisément parce qu'il est ce qui dépasse la portée de la sympathie par une perfection qui, n'étant pas en nous, ne peut être exprimée sympathiquement par notre essence. Un artiste qui prétend nous intéresser par autre chose que le plaisir des sens, par l'expression des formes, doit donc être tel que chez lui l'essence humaine soit aussi complète, aussi parfaite que possible, pour rendre aussi étendu et aussi profond que possible le champ de l'action sympathique. Le peuple, sans se l'expliquer, a l'instinct de la supériorité psychique de l'artiste; les

grands artistes lui apparaissent comme des demi-dieux dignes de vénération. Michel-Ange, Raphaël sont, à ses yeux, autrement créateurs que les meilleurs ouvriers; tandis que ceux-ci n'ont pas à reproduire l'expression de la vie, ceux-là prêtent à leurs créations une âme dont ils doivent puiser les caractères en eux-mêmes, soit directement, soit par sympathie.

L'artiste, ne reproduisant l'expression objective du modèle qu'après que l'essence latente de celui-ci a en quelque sorte pénétré et traversé la sienne propre, marque nécessairement de son empreinte la représentation qu'il fait du modèle. Il en résulte que l'œuvre d'art est doublement expressive, elle exprime à la fois et dans une indissoluble unité l'essence du modèle et celle de l'artiste: c'en est l'intérêt même; de là vient qu'une photographie ne nous offre jamais que la moitié de ce que nous sommes habitués à rencontrer dans un tableau. Une œuvre d'art représentative, c'est la nature vue à travers un homme; voilà pourquoi elle est toujours à quelque degré subjective en même temps qu'objective et nous attache autant par l'une de ces deux qualités que par l'autre.

Les modèles, dans les arts d'imitation, sont empruntés à la nature; l'expression en est par conséquent objective, mais il ne faut pas croire qu'elle soit exclusivement objective. Parmi les sensations dont la synthèse représente leur extérieur pour nous, il en est qui peuvent n'avoir aucun caractère commun avec leur intérieur, avec leur essence latente. Nous savons, par exemple, que la qualité spéci-

fique d'une couleur, ce qui la fait rouge, bleue, verte, etc., peut éveiller en nous des sentiments plus ou moins vifs, sans qu'il existe aucun état moral semblable dans l'être ainsi coloré. Le plumage des oiseaux en est un frappant exemple. Une jeune fille au teint brun, aux cheveux très noirs, peut être néanmoins d'un caractère doux et timide; une blonde peut être violente; les qualités morales que semblent annoncer les couleurs du corps ne se rencontrent donc pas toujours dans les âmes qui habitent ces corps. A cet égard, l'expression des couleurs est beaucoup moins objective que celle des lignes et surtout des gestes. Si donc l'on compare entre elles la sculpture et la peinture, au point de vue de l'expression, on reconnaît que la sculpture, en éliminant de ses modèles la couleur, n'altère presque pas leur expression objective, mais qu'en abandonnant à la peinture presque toute l'expression subjective, elle a moins de ressources pour agir sur l'âme.

Nous allons du reste examiner successivement les moyens d'expression respectifs de ces deux arts; ceux de la sculpture feront l'objet du présent chapitre.

Le sculpteur prend pour modèle principal la figure du corps humain, abstraction faite de sa couleur, autrement dit, cela seul qui dans sa forme visuelle correspond à sa forme tactile. Le sculpteur n'envisage son modèle que sous cet aspect, mais il ne s'ensuit pas que la couleur de la matière sculptée lui soit indifférente. Il est au contraire fort intéressé à ce que son œuvre plaise à l'œil par le grain et la blancheur du marbre, par le ton du bronze. Les plus grands statuaires grecs employaient même l'or

et l'ivoire à la représentation des dieux. Mais, en général, ce n'est pas l'imitation de la nature qui dicte au sculpteur le choix de la matière qu'il emploie.

La forme humaine a une expression objective dans tout son ensemble et par fragments dans ses plus importantes divisions, telles que la tête, le torse, les membres considérés isolément. Elle n'a plus qu'une expression subjective dans ses parties moindres, telles que chacun des muscles séparé des autres. Détaché de la figure générale du corps, le contour extérieur d'un muscle est une figure purement décorative qui peut être gracieuse au même titre qu'un tore ou qu'une volute, mais aussitôt que le muscle rentre dans le système entier de la forme humaine, son expression subjective se subordonne à l'unité d'expression de celle-ci, et, d'agréable ou d'indifférent qu'il était à regarder, il peut devenir tout à coup beau, laid ou ridicule. Les dimensions du corps entier lui prescrivent ses proportions; tout, dans sa forme et dans son volume, devient relatif à la forme et au volume des autres parties du corps. Son expression subjective devient subitement objective, et dès lors elle peut devenir monstrueuse. En tant qu'objective, son expression est sujette encore à changer, selon qu'il est au repos ou en action, détendu ou contracté, car dans le premier cas son contour exprime la vie en puissance, la virtualité de l'homme; dans le second cas son mouvement, son geste expriment la vie en acte, à la fois morale et physique de l'homme.

Remarquons enfin que dans la composition d'une figure, l'artiste doit arriver à concilier l'expression objec-

tive, c'est-à-dire la signification morale imposée à l'attitude et au geste, avec certaines conditions d'aspect général qui relèvent de la décoration par l'harmonieux accord des lignes, l'équilibre des masses et la compensation des vides et des pleins. Le caractère décoratif de la composition est plus évident encore et plus impérieux dans un groupe où la ligne générale des contours tient son unité d'expression non pas de l'unité de vie d'une figure seule, mais du concours de plusieurs actions individuelles.

On voit par tout ce qui précède qu'une même forme est susceptible de diverses expressions soit objectives, soit subjectives, selon le point de vue adopté par l'observateur; c'est une grande difficulté pour l'artiste de faire concorder toutes ces expressions, de telle sorte, par exemple, qu'un geste très vivant demeure en même temps décoratif, c'est-à-dire favorable à l'aspect général de la figure. Tout le problème de la composition d'une statue ou d'un groupe consiste à trouver la synthèse des expressions, la conciliation de leurs diverses exigences.

Il résulte de ces premières observations que, selon son tempérament, chaque sculpteur, interprétant la forme humaine, s'attachera de préférence soit à la beauté d'expression passionnelle, soit à la beauté purement corporelle, soit à la beauté subjective ou décorative.

Nous avons eu déjà l'occasion de distinguer ces diverses espèces de beauté, sans entreprendre de les définir exactement. Il nous importe ici d'essayer d'en pénétrer le plus possible la nature, afin de mieux déterminer quelles

aptitudes elles requièrent chez l'artiste pour être bien comprises et bien rendues par lui.

Le caractère décoratif de la sculpture, ou, pour employer des termes plus exacts, ce qu'il entre de subjectif dans son expression, est bien mis en lumière dans la collaboration du statuaire avec l'architecte. Celui-ci exige, en effet, une parfaite concordance du motif sculptural avec le style et les proportions de l'édifice. On peut dire que dans sa pensée la ligne générale de la figure et les rapports des pleins et des vides sont arrêtés et prescrits au sculpteur avant même que le sujet de la statue soit choisi, car il convient avant tout qu'elle soit massive ou légère et que son mouvement accompagne l'ornementation svelte ou grave, calme ou animée de la façade. Ce que l'architecte demande à la sculpture, c'est ici tout autre chose qu'une expression morale définie par le sujet; c'est l'identification d'un motif sculptural avec un motif architectural. On comprend qu'à moins d'une rare conformité de tempéraments l'entente soit asssez difficile entre ces deux artistes; chacun d'eux tire à soi. Le sacrifice de la beauté d'expression objective à la beauté décorative peut coûter plus ou moins au statuaire, et il en est qui ne pourront jamais s'y résigner au gré de l'architecte. Un sculpteur demeure incomplet s'il ne possède ce sens de la pondération des masses et de l'harmonie des lignes qui préside à la composition d'une figure ou d'un groupe, indépendamment de toute recherche d'expression objective et même en dehors de toute adaptation à l'architecture. Il faut qu'une figure soit mise en statue, quels qu'en

soient le sujet et la destination, et il n'y a pas œuvre de statuaire tant que ce problème, toujours difficile, n'est pas résolu. Or, la solution n'en est donnée ni par la science la plus profonde de la myologie, ni par la plus intime divination de l'expression objective, mais par une aptitude spéciale à sentir et à déterminer les conditions de l'agréable dans les formes plastiques, c'est-à-dire par l'aptitude à créer le beau plastique sans égard à l'expression objective, car l'agréable devient beau par la seule puissance d'expression subjective que lui confère la composition.

Le beau plastique subjectif implique tous les modes de la grâce tels que nous les avons précédemment définis; il n'est pas le même en sculpture qu'en architecture; le dessin sculptural n'est pas rectiligne; la pondération y supplée la symétrie rigoureuse, et l'échelle des proportions y est moindre. Il ne saurait donc exprimer le même idéal, il ne nous arrache pas au sentiment de notre condition terrestre. Remarquons qu'étant étroitement lié, dans la figure ou le groupe, à l'expression objective des formes, ce beau subjectif l'accompagne et la complète plutôt qu'il ne s'en distingue pour le spectateur de l'œuvre terminée, mais il en était très nettement séparé pour l'artiste pendant que celui-ci cherchait la composition de sa statue. Le sculpteur, en effet, était alors préoccupé d'accorder les lignes et de distribuer les masses en vue d'allier l'expression objective à la beauté plastique non objective. Nous ferons bien comprendre ce qu'est cette beauté en ajoutant qu'elle correspond, dans la sculpture, à la beauté

de la musique subjective, beauté que l'artiste ne peut produire sans une savante expérience des lois et des effets de l'harmonie. Il existe ainsi dans chaque art un beau qui lui est propre, indépendamment de toute expression objective, parce que chaque art dispose d'un clavier de sensations dont les combinaisons sont soumises à des lois mathématiques et physiologiques en vertu desquelles ces combinaisons déterminent un plaisir sensuel; quand ce plaisir est tel qu'une joie ou une aspiration de l'âme y puisse trouver son expression, l'imagination s'en empare et en fait la matière d'un rêve délicieux; le mot *beau* devient alors nécessaire pour qualifier la perception sensible expressive de l'idéal rêvé, car cette perception ne s'adressant plus seulement aux sens, devient plus qu'agréable; le cœur et la pensée en jouissent par l'expression morale qu'ils lui prêtent.

Le beau plastique, alors même qu'il n'est pas objectif, c'est-à-dire expressif de l'essence latente d'un modèle, ce beau que nous avons analysé déjà dans les arts décoratifs et dans l'architecture, est par excellence du domaine de la sculpture, mais il s'y objective en majeure partie et prend alors une expression spéciale que nous allons étudier.

Un système initial et persistant de conditions déterminantes, en un mot, une cause complexe, dont la nature nous est inconnue, entre en jeu dans l'embryon, détermine le développement de l'homme depuis sa naissance jusqu'à sa maturité et semble abdiquer progressivement jusqu'à sa mort. L'énergie de cette cause, dépositaire du

type de chaque race et de tous les caractères accidentels et particuliers que l'hérédité lui confie, se manifeste par toute l'organisation physique et morale de l'individu, et spécialement par la formation du corps. C'est de cette cause que procèdent, en effet, la structure et la croissance proportionnée du squelette, de tous les viscères, et des muscles dont la surface externe, recouverte de graisse et de peau, prescrit à l'homme sa forme extérieure, sa forme esthétique. Cette forme est expressive de sa cause, elle exprime tout son contenu vivant qui est un, sinon substantiellement (puisque l'identité de la matière et de l'esprit, du corps et de l'âme est encore à prouver), du moins par l'étroite intimité du lien qui unit les phénomènes physiques et moraux chez l'homme. Nous avons pu constater, en effet, que, dans l'expression, certains caractères des perceptions sensibles s'identifient avec ceux des états moraux. Ainsi tout l'homme peut se lire, avec plus ou moins de netteté, dans sa forme esthétique.

Le statuaire bien doué par l'intelligence native qu'il a de l'expression objective de cette forme, sent avant tout, quelles que soient la race et la famille de l'individu qui pose devant lui, cette unité totale de la vie dans le modèle; il n'a nullement besoin pour la sentir de se livrer à toutes les recherches que nous faisons et que son génie lui donne le droit de dédaigner. Nul n'est statuaire sans posséder ce sentiment qui soumet à la beauté plastique objective la beauté plastique subjective, et les fait, en quelque sorte, collaborer. L'unité totale de la vie, qui constitue l'unité même de la perception d'un corps humain, implique,

nous l'avons vu, le principe de la vie physique et celui de la vie morale, qu'un métaphysicien peut concevoir identiques, mais que la différence de leurs manifestations nous autorise et autorise surtout l'artiste à considérer comme distincts. Suivant son tempérament, le sculpteur s'attachera, dans le modèle, à l'expression de la vie physique ou à celle de la vie morale, et l'idéal de la forme plastique, de la beauté sculpturale, variera pour lui avec sa préférence instinctive pour l'une ou pour l'autre expression. Mais le tempérament qu'il apporte en naissant est plus ou moins modifié, contrarié ou favorisé par les mœurs du pays et du temps où il vit. Il en subit fatalement l'influence par son éducation et par toutes les relations sociales. Le même artiste d'aujourd'hui eût produit évidemment des œuvres d'art différemment inspirées selon qu'il eût appartenu à la Grèce antique ou à l'Italie de la Renaissance. Les doctrines régnantes touchant l'origine et la destinée de l'humanité déterminent un choix inconscient de l'artiste parmi les caractères expressifs de la forme humaine et le portent à faire prédominer ceux qui répondent à ces doctrines en se conciliant avec son propre tempérament. Son idéal est la résultante de ses aspirations natives et de celles de la société au milieu de laquelle et pour laquelle il travaille.

Nous ne pouvons songer à faire ici l'histoire intellectuelle et morale de tous les milieux où l'art a fleuri. Nous nous bornerons à signaler les conceptions principales de la nature et de la fin de l'humanité dont l'in-

fluence est décisive sur les productions de la sculpture et sur toutes celles où l'expression de la figure humaine est engagée.

Les Grecs se faisaient de l'essence humaine une idée si haute qu'ils la concevaient compatible avec l'essence divine. Les héros devenaient des demi-dieux sans aucune altération de leur forme corporelle, car les dieux mêmes étaient anthropomorphes. Nous voyons dans Homère les dieux animés de sentiments humains sous une figure humaine. Ils gouvernent les éléments et les mortels, et ne diffèrent de ceux-ci que par la durée et par un degré supérieur de force, d'intelligence, de puissance et de beauté, et une plus grande intensité des mêmes passions que les nôtres. Ils représentent une aristocratie dont la souveraineté n'est d'ailleurs pas absolue, car leurs pouvoirs respectifs se limitent les uns les autres et sont tous limités par le Destin. On peut dire que, dans la pensée des Grecs, la divinité n'était qu'un idéal de l'humanité. Une pareille conception était éminemment favorable à la sculpture, car, sans appauvrir d'aucun caractère passionnel l'expression du modèle, elle l'enrichissait de tout ce que l'apothéose peut conférer de noblesse à des traits humains. Le statuaire grec pouvait choisir sans restriction entre toutes les expressions les plus diverses de la forme esthétique de l'homme, et s'il paraît avoir préféré l'expression de la vie végétative du corps vigoureux et sain à l'expression de la vie morale, la beauté qui charme les yeux à celle qui pénètre plus avant dans l'âme, c'est que, sans doute, il y était sollicité par le milieu. Un cli-

mat qui favorisait la nudité, un état social où l'esclavage des uns affranchissait les autres de toute fatigue excessive, et permettait à une élite de cultiver le corps par des exercices mesurés aux forces, une facilité de mœurs qui tendait à faire prévaloir la beauté génétique sur toute autre, mille conditions de ce genre ont dû faire incliner le goût de l'artiste vers les formes athlétiques et voluptueuses. Mais l'idéal, en Grèce, est rarement descendu au point de compromettre la grâce par aucune expression vile. La gaieté même de Silène ivre semble trop sereine pour être méprisable. C'est la conscience que les peuples ont de leurs vices qui en fait surtout l'odieux : devant une impudeur exempte d'impudence le sens moral est seulement déconcerté ; rien ne l'outrage que le défi.

Si le paganisme devait être pour les artistes une école sans égale de beauté corporelle en les invitant à l'expression de la vie physique, il appartenait au christianisme de leur enseigner à faire saillir exclusivement l'expression de la vie morale. Ces deux religions ennemies ont provoqué l'analyse la plus fine et la plus exacte des caractères opposés qui expriment toute l'essence de l'homme dans sa forme visible. Chacune d'elles a discerné dans l'expression totale du corps les traits qui lui étaient propres, qui manifestaient le mieux son génie ; et, tandis que sous l'inspiration de l'une la chair livrait au regard, dans sa pleine floraison, le plus noble travail de la matière, sous l'inspiration de l'autre l'esprit transparaissait dans une figure presque immatérielle, où le moins de chair possible était employé à la plus haute signification morale.

La physionomie de la Vénus antique et celle de la Vierge chrétienne sont séparées par un abîme; la physionomie d'un Hercule ne diffère pas moins de celle d'un Christ; quand on considère dans les arts plastiques ces deux extrémités du clavier de l'expression, on en admire l'immense étendue. Que deux langages si contraires puissent être tenus par de légères modifications de la forme; que, dans le monde physique, des variations linéaires peu sensibles puissent exprimer des oppositions si accusées dans le monde moral, c'est pour le philosophe un sujet d'étonnement profond. L'art moderne a profité de cette exploration complète du domaine esthétique, mais il semble ne plus chercher à isoler entièrement chacune des deux expressions de la vie physique et de la vie morale. Le corps exprimant dans une juste proportion l'une et l'autre par sa beauté, tel est peut-être l'idéal de la sculpture à venir. C'est la Renaissance qui a donné le signal de cette conciliation. Rien n'est plus intéressant que de suivre dans les œuvres des maîtres d'alors l'invasion de la beauté corporelle dans le sanctuaire de la beauté psychique, jusque-là sévèrement gardé par les primitifs. Les dieux antiques dormaient sous les cendres de leurs temples, attendant l'heure de la résurrection et de la revanche, non pas qu'ils dussent restaurer leurs cultes, mais ce qu'il y avait en eux d'irréprochablement humain devait survivre à leur divinité. Les fragments déterrés de leurs marbres, dépositaires d'un idéal plastique injustement sacrifié, rappelèrent aux artistes que le muscle est doué d'un verbe propre, et que la chair n'est pas seulement

servante de l'esprit. L'idéal moderne, presssenti et inauguré par le génie des artistes de la Renaissance, semble aujourd'hui recevoir des sciences sa formule plus exacte.

Les plus récentes hypothèses des naturalistes fournissent à la morphologie de nouveaux fondements, qui ne sauraient être, à vrai dire, plus solides que ces hypothèses mêmes, mais où l'esthétique peut chercher provisoirement à s'asseoir. D'après ces théories, les organismes naissent, se développent et se compliquent par une tendance de leur puissance plastique à les adapter aux conditions que le milieu impose à la vie de l'individu. L'organisation n'aurait donc pas été donnée à chaque être une fois pour toutes et d'emblée; elle serait progressive par conquête, par sélection et par accumulation héréditaire des perfectionnements de forme les plus utiles à la conservation de l'individu. Ce progrès n'est pas nécessairement indéfini; on conçoit qu'il trouve sa limite dans l'équilibre devenu stable, entre les besoins et les moyens de les satisfaire, entre l'organisme et le milieu. Les dernières espèces, les plus récentes, représenteraient autant de victoires définitives remportées dans la lutte pour l'existence et dans la concurrence vitale par des ancêtres qui en ont transmis et assuré les fruits à leurs descendants actuels. Ainsi l'espèce humaine actuelle, depuis les races supérieures jusqu'aux races sauvages les plus dégradées qui tendent à disparaître, confinerait, par ses variétés décroissantes qui rejoignent ses variétés éteintes, aux espèces animales supérieures. Nier, d'une part, que nous ayons des traits communs avec les ani-

maux serait puéril; nier, d'autre part, qu'une immense distance sépare nos facultés morales des leurs serait cynique. Aussi tout penseur qui peut à la fois oublier un instant son éducation traditionnelle et conserver le sentiment de la dignité humaine, est-il vivement frappé de l'hypothèse féconde et grandiose que nous venons de résumer. Ce qu'il admire dans le corps humain, c'est le résultat suprême d'un travail mille et mille fois séculaire, dont le succès est d'autant plus précieux qu'il a coûté plus de sacrifices et d'épreuves. Avant que se fût révélé dans l'homme d'aujourd'hui le triomphe de la forme humaine sur l'hostilité de la condition terrestre par la plus rationnelle et la plus harmonieuse adaptation de l'organisme au milieu, combien n'a-t-il pas fallu d'ébauches? Combien n'a-t-il pas fallu de luttes exterminatrices qui, dégageant de la mêlée des êtres les plus capables de vivre et de faire honneur à la planète, les fissent dépositaires et propagateurs des progrès de la forme qui ont sauvé la vie supérieure. O beauté du corps humain, je salue en toi l'expression de ce triomphe. Je comprends ton attitude, j'en comprends la fierté. Le regard ne s'est pas levé du premier coup vers le ciel; l'angle toujours croissant qu'il a fait avec le sol, jusqu'à ce qu'au-dessus de l'horizon terrestre il prît possession du zénith, cet angle sublime mesure la dignité du front. Maintenant la tête est droite, le torse subit la pesanteur verticalement sans ramper. Cette altière direction vers le ciel que le cèdre a pu prendre avant l'homme, parce que la terre ne marchande pas aux végétaux leur nourriture, l'homme l'a

conquise, et toute sa démarche célèbre cette conquête. Ce n'est plus en esclave, humblement, comme le quadrupède, qu'il lutte, dans son allure, avec la gravitation : il témoigne, par la grâce de son pas et de ses gestes, que sa volonté libérée traite d'égale à égale avec cette puissance universelle. Et comme en lui l'intelligence, par le progrès des connaissances, se substitue de plus en plus à l'instinct dans ses combats contre tous les obstacles à son règne, comme aussi l'amour ne peut que se dégager de l'égoïsme et se purifier davantage à mesure que, par l'échange des services et la collaboration au salut commun, les individus se sentent plus fraternellement associés, la figure humaine, empreinte à la longue des caractères expressifs de ces perfectionnements moraux, revêt une croissante noblesse. Enfin, la forme la plus parfaite que la terre ait produite jouit de sa gloire, elle en sourit avec orgueil dans la beauté virile, avec tendresse dans la beauté féminine, et le statuaire s'en fait l'adorateur et le prêtre.

Mais descendons des vagues régions du lyrisme pour essayer de préciser en quoi consiste la beauté du corps humain.

Un corps peut être dit très beau dont la forme se borne à exprimer le jeu facile des organes par les divers modes de la grâce, et le parfait concert de leurs fonctions, par les proportions harmonieuses de la figure totale. Cette double expression éveille dans l'âme une joie qui sympathise avec l'aisance de la vie physique. Ajoutons que, selon le sexe et le tempérament de l'observateur, le

charme d'un pareil corps pourra impliquer une promesse de volupté s'adressant à une fonction spéciale, et, dans ce cas, un désir de possession très distinct de l'émotion purement esthétique supplantera la sereine contemplation de la forme. Ce facteur génétique de la beauté corporelle se mêle intimement à tous les autres, au point d'en être indiscernable, de sorte qu'il serait très difficile à un statuaire de préciser la part qu'il lui attribue dans la beauté d'un modèle féminin; il le peut toutefois dans une certaine mesure, quand il choisit son modèle pour composer une figure allégorique, une statue de la Liberté, par exemple. Dans ce cas, ce n'est pas le caractère voluptueux qu'il recherchera dans les lignes; il l'évitera pour ne s'attacher qu'à dégager l'expression qu'il poursuit. Mais en présence d'un modèle masculin il sera affranchi complètement de cette préoccupation, et, le caractère génétique s'éliminant de lui-même, il n'a plus affaire qu'à la beauté plastique dont il a le souci.

La beauté corporelle que nous venons de définir est-elle le véritable objet, le suprême idéal de la sculpture? On pourrait le croire devant les chefs-d'œuvre de la statuaire antique. Les œuvres de Lucca della Robbia, de Ghiberti, de Donatello même, de Michel-Ange et d'autres maîtres plus modernes, permettent d'en douter et de concevoir cette beauté corporelle au service d'une beauté d'un autre ordre. On se condamnerait à méconnaître le génie de ces grands artistes, si l'on n'admettait pas que l'expression de la vie morale, de la passion souvent la plus intense, de la pensée la plus puissante, non seule-

ment est compatible avec la pure beauté plastique, mais y ajoute même en l'asservissant.

Nous pouvons donc dire, sans craindre d'être désavoué par les artistes, que l'expression de la vie morale, loin d'être nécessairement bannie de la beauté plastique, peut y être confondue de manière à lui prêter une signification supérieure. Mais il convient de rappeler ici l'analyse que nous avons déjà faite de l'expression du corps au chapitre XIII du livre II. L'expression de la vie morale se manifeste sous deux aspects, dans le corps au repos par sa configuration normale, et dans le corps en action par le mouvement que lui a imprimé la passion et qui a déterminé la figure accidentelle de son attitude et de son geste. C'est la virtualité psychique de l'homme qui s'exprime sous le premier aspect; c'est tel acte ou tel état particulier de l'âme qui s'exprime sous le second.

Dans les lignes précédentes, nous avons parlé de l'homme en général, mais il ne faut pas perdre de vue la diversité des types humains, qui varient avec les races. Tout d'abord un problème très important s'impose à l'analyse. La beauté du corps humain est-elle toute relative à l'observateur, de sorte qu'il doive nécessairement trouver le type de sa propre race le plus beau de tous, ou bien la beauté corporelle est-elle à certains égards absolue?

Remarquons, avant tout, que la beauté purement physique du corps, telle que nous l'avons définie précédemment, à savoir, la forme exprimant le jeu facile des organes par les divers modes de la grâce, et le parfait concert de leurs fonctions par les proportions harmo-

nieuses de la figure totale, remarquons que cette beauté n'est pas variable avec les races. D'une part, en effet, ce qu'il y entre de décoratif est fondé sur une aisance de perception visuelle, qui est la même pour tous les yeux, comme on peut s'en assurer en se rappelant notre analyse de la grâce; d'autre part, dans toutes les races, le fonctionnement régulier des organes suppose un accord de proportions qui en favorise l'exercice et s'exprime encore par les modes de la grâce. L'idéal de la vie physique, étant donné par la plus exacte appropriation de l'organisme au milieu, peut, sans changer, se réaliser sous différentes formes suivant les climats, et, quelles que soient ces formes, elles satisferont toutes, par l'expression même de leur adaptation au milieu, le sens plastique du statuaire. On reconnaît, en allant au fond des choses, que les sculpteurs d'animaux, les animaliers, dont quelques-uns sont d'admirables artistes très justement célèbres, exercent surtout en eux l'aptitude à comprendre l'expression, en quelque sorte, anatomique et physiologique du corps vivant, quel qu'il soit, l'expression de la vie animale, dont l'idéal est le même chez les bêtes que chez l'homme, car il s'agit dans les deux cas, pour l'organisme, de s'adapter le mieux possible au milieu pour la satisfaction de besoins innés; la santé, la force et la souplesse se trouvent ainsi exprimées par les modes de la grâce. Ce qui différencie la beauté du corps humain de celle du cheval, du lion et des bêtes en général, et ce qui la caractérise, c'est la finesse et la nudité de la peau qui permet à l'œil d'analyser mieux le jeu et les relations des

muscles; c'est, en outre, la noblesse de la stature verticale, noblesse que nous avons étudiée à propos de l'architecture; c'est, enfin, la supériorité de l'expression morale indivisément unie à la beauté corporelle de l'homme dans son attitude, sa démarche, et la physionomie de son visage, car il ne faut pas oublier que le corps tout entier constitue un organe d'expression morale. Nous pouvons conclure des observations précédentes que la forme humaine, bien qu'elle varie avec les races, conserve néanmoins dans chacune la même unité d'expression anatomique et physiologique, qui confère un degré de beauté à tous ses représentants bien organisés pour vivre sous le climat qu'elle habite. A cet égard, on peut dire qu'il y a la beauté du Nègre et celle du Chinois, comme il y a celle de l'Arabe et du Géorgien, et quiconque ne le sent pas n'est pas statuaire; son aptitude à l'intelligence des formes est incomplète. Est-ce à dire pour cela que ce degré de beauté soit le degré suprême et représente l'idéal du type de l'homme? Nullement; on conçoit une hiérarchie des races humaines, continuant, en quelque sorte, la hiérarchie des espèces animales. Il peut y avoir plus ou moins de beauté physique dans une race que dans une autre, parce que l'édifice organique n'a pas trouvé sous tous les climats des matériaux de même qualité, ni dans tous les germes la même énergie vitale pour se les approprier, de sorte que les races différentes, en tirant toutes le meilleur parti possible de leurs diverses puissances originelles et des diverses ressources de leurs milieux respectifs, n'ont pu cependant arriver toutes au

même épanouissement. Ajoutons que la forme humaine n'exprime pas seulement la vie physique. La vie morale s'exprime aussi par la figure corporelle, et la coopération plus ou moins active de la volonté intelligente avec les instincts dans la lutte pour l'existence se manifeste dans les traits et laisse dans le type de la race une marque transmissible et durable de la dignité conquise.

Il appartient au statuaire de lire dans les divers types des races l'histoire et le dernier terme de tous les progrès séculaires de l'organisation humaine. Il est né à une époque géologique assez avancée pour que la différenciation de toutes les formes terrestres semble à peu près achevée. Parmi les modèles innombrables que la nature prodigue sous ses yeux, il peut choisir celui qui, par sa beauté plastique, exprime le plus haut travail des activités physiques et morales de notre planète. Pour cette tâche, il est pourvu d'une puissance exceptionnelle de sympathie qui lui permet de déchiffrer et de traduire le langage mystérieux des surfaces et des lignes, ces voiles révélateurs si délicatement posés sur la vie.

Toutes les diverses sortes d'expression que nous avons été conduit à distinguer dans la forme humaine se rencontrent dans un modèle vivant quelconque, à des degrés divers. On les trouverait, à coup sûr, dans une statue qui ne serait qu'une servile copie du modèle. Elles apparaissent ensemble, mais modifiées par l'interprétation de l'artiste, dans une statue ou un buste qui sont des portraits. Alors, en effet, le sculpteur ne se reconnaît pas le droit d'abstraire une sorte d'expression et de l'isoler en

effaçant arbitrairement les autres, comme il le fait quand il compose une figure dont il a inventé le sujet. Il arrive toujours, à vrai dire, qu'une expression, dans le modèle vivant, l'emporte sur les autres, et l'artiste s'y attache instinctivement pour accuser la ressemblance dans sa copie. On se tromperait, du reste, si l'on déduisait de vues théoriques que l'expression de la forme humaine peut être à la fois multiple et bien claire. L'observation et l'expérience avertissent bientôt l'artiste qu'il n'en est pas ainsi et le condamnent à choisir entre toutes les expressions celle qu'il peut faire saillir davantage, mais aux dépens des autres.

Une statue nous ferait goûter sans doute la plus grande jouissance esthétique que puisse procurer la sculpture, si par le langage de la forme elle nous suggérait la plus complète et la plus haute idée de l'essence humaine. Mais il n'y a qu'un sujet qui se prête à une aussi riche expression, c'est un Adam sortant accompli des mains du Créateur, ou plutôt le dernier de ses descendants qui résumerait dans la figure de son corps tous les traits exprimant l'intelligence maîtresse de l'inconnu, la volonté victorieuse des résistances que lui opposait la nature hors de l'homme et dans l'homme même, la force musculaire affranchie des lassitudes qui l'épuisaient, le cœur enfin rendu par l'amour et par la conscience satisfaite heureux du suprême bonheur mérité. Certes la beauté plastique, expressive de cet idéal, atteindrait son faîte. Dans ces conditions, le beau deviendrait le sublime. L'espoir de le réaliser à ce degré est malheu· ·ısement chimérique. Il

ne faut pas tant exiger de l'expression sculpturale, il ne faut pas tout lui demander à la fois. Les artistes le sentent; les caractères expressifs ne peuvent se superposer ni se combiner sans perdre à ce mélange leur clarté respective; une telle promiscuité n'aboutirait qu'à l'indécision de la physionomie et, par suite, à l'insignifiance. Les Grecs en avaient eu l'instinct, car il ne paraît pas qu'ils aient jamais cherché à représenter l'homme type, l'homme idéal, non plus que la divinité infinie, absolue, parfaite; ils ont, au contraire, symbolisé séparément par une idole distincte chacune des fonctions humaines divinisées. Ils ont pu ainsi faire converger tous les caractères d'une même expression et les concentrer sur un même attribut de l'essence latente.

Nous avons reconnu qu'en statuaire le sublime est impossible à créer par la composition d'une figure unique exprimant tout l'idéal réalisé de la nature humaine. Le sublime n'y peut être que partiellement exprimé par le triomphe de la seule faculté humaine qui puisse atteindre ici-bas son idéal, à savoir, par le triomphe de la volonté dans l'héroïsme. Les Grecs, en divisant l'expression des attributs de l'essence humaine, avaient renoncé à produire le sublime par leur exaltation simultanée dans un même type idéal. Mais il y a lieu de croire qu'ils avaient, par la sculpture, consacré des actions héroïques où le sublime pouvait se manifester. Il semble, toutefois, si l'on en juge par ce qui reste de leurs ouvrages, qu'ils aient plutôt représenté les grands hommes au repos que dans l'exercice même de l'héroïsme. La sérénité de l'art grec paraît,

en général, peu favorable à la seule expression possible du sublime en statuaire, c'est-à-dire de la volonté surmontant un grand obstacle. On serait tenté de chercher dans certains bas-reliefs romains, représentant des consécrations, des apothéoses d'empereurs, l'expression du sublime par celle de la nature humaine déifiée, atteignant sa perfection suprême ; mais on serait dupe de l'imagination, car l'apothéose d'un empereur ne signifiait sans doute pas pour le peuple ni pour l'artiste la réalisation de l'homme idéal dans un prince égalé aux dieux, mais simplement le droit au culte indépendamment de la moralité de l'idole. Pour le Romain, les dieux sont des maîtres ou des complices; dans les religions antiques, l'idée de perfection n'est nullement impliquée dans celle de la divinité. Il suffisait qu'un ancien dépendît ou crût dépendre d'une puissance pour qu'il fût disposé à lui conférer la divinité. Le grand progrès du christianisme sur le paganisme fut d'avoir identifié l'idée de l'essence divine à celle de la perfection, et d'avoir du même coup posé ainsi l'unité et l'excellence morale de Dieu. Si, dans l'art chrétien le plus consciencieux, dans celui des primitifs, la plastique n'était pas méprisée de parti pris, on ne serait pas déçu en y cherchant le sublime. On le trouverait même dans ses deux manifestations, car l'image du Christ transfiguré exprime certainement la peréquation la plus entière de l'essence humaine et de l'essence divine, et l'image du Christ crucifié ou d'un saint martyrisé est la plus haute expression de la volonté à la fois bienfaisante et maîtresse d'elle-même. Malheureusement, il faudrait pouvoir ne

regarder qu'avec les yeux de la foi les corps décharnés et mal bâtis du Christ et des saints représentés par la sculpture du moyen-âge pour être en état d'en admirer l'expression morale sans en déplorer la laideur. Plus tard, à partir de la Renaissance, on ne peut guère mieux sentir le sublime dans la statuaire religieuse, parce que l'artiste, reconquis par le charme de la beauté plastique et d'ailleurs beaucoup moins croyant, laisse malgré lui son inspiration profane neutraliser son inspiration sacrée. A-t-il pourtant existé un moment où les deux beautés idéales ont opéré leur jonction et ont concouru également, dans la sculpture, à l'expression du sublime chrétien? Cette synthèse n'a pu se produire que dans la période très courte où l'art des primitifs confine à la Renaissance; on pourrait la rencontrer dans les œuvres de Lucca della Robbia et de Ghiberti, où se sent le respect de la forme corporelle sans aucun sacrifice du sentiment chrétien. Nous avouons ne déjà plus trouver cet équilibre dans les compositions de Michel-Ange. Il y manque l'indéfinissable tendresse qui respire dans la pensée évangélique. Le génie colossal de Michel-Ange se trouvait plus à l'aise en interprétant les récits bibliques. Tout y est agrandi par l'antiquité même des faits, car la perspective dans le temps diffère de la perspective dans l'espace; tout en simplifiant, comme celle-ci, les figures, celle-là, au lieu d'en amoindrir en accroît les dimensions. Ce qui approche des origines a d'ailleurs le privilège de tenter et de captiver les grands esprits : la fin des choses, le dénouement du drame universel ne les attire pas moins. On comprend à merveille que des

sujets tels que la création de l'homme, le jugement dernier, aient séduit le pinceau de Michel-Ange et que Moïse ait tenté son ciseau; de pareils sujets devaient lui fournir les motifs les plus conformes à son tempérament. Il nous fait sentir l'émotion du sublime par le surhumain. Des âmes plus fortes, plus vastes que l'âme humaine, tourmentent les corps qu'il a pétris, et malgré l'angoisse étrange qu'on éprouve sympathiquement en assistant à la leur, la disproportion qui se revèle entre leur puissance et la nôtre nous élève d'emblée jusqu'à un sommet qui passe déjà la plus haute ambition de nos forces.

Nous venons de définir, autant du moins que nous l'avons pu, le beau et le sublime en statuaire, et dans quelles limites on les y peut réaliser. Nous sommes maintenant plus capable de déterminer les aptitudes du sculpteur.

Un homme n'est pas doué pour la sculpture si, en présence d'une forme, indépendamment de toute expression objective de cette forme, il n'est capable de trouver ni plaisir ni déplaisir à la regarder; si une ligne ou une surface ne l'intéresse pas par les orientations relatives de ses points, par la loi seule de sa figure géométrique. Ce qu'il y a d'agréable ou de désagréable pour l'œil dans une forme, ligne ou surface, exprime quelque affection morale, douce ou pénible, de celui qui la regarde, et c'est surtout ce qu'elle a d'expressif qui charme ou blesse en elle, car la sensation visuelle qu'elle détermine, abstraction faite de la couleur, est par elle-même très peu

vive. Il en résulte qu'une forme considérée indépendamment de toute expression objective ne peut intéresser qu'un observateur doué d'une sympathie assez puissante pour lui prêter une expression subjective. C'est par l'exercice de la sympathie que la grâce décorative d'une forme est sensible. Tout sculpteur doit donc posséder la faculté de sympathie à un degré éminent. Un médiocre degré de cette faculté suffit au commun des hommes pour comprendre l'expression objective, surtout celle d'un visage humain qu'anime une passion; mais le nombre est borné de ceux qui jouissent de l'élégance et de la noblesse d'une draperie bien jetée, d'une tunique bien plissée, dont l'expression est purement subjective et suppose, pour être sentie, une sympathie spéciale chez l'observateur. C'est cette sympathie qui constitue le sens plastique dans la plus large acception du mot, le goût qui préside à tout ce qui relève de la décoration. Or, comme on ne peut sympathiser que par les qualités qu'on possède soi-même, on manque de goût si l'on ne possède dans l'âme la distinction qu'il s'agit de communiquer à la forme ou d'y découvrir. Un grand artiste d'une âme basse est impossible à concevoir.

L'aptitude à sentir le beau plastique, le sens plastique, tel que nous l'entendons ici, domine chez le sculpteur, et subordonne toutes ses interprétations des formes. L'expression objective du modèle est non avenue pour le vrai statuaire si elle lui semble incompatible avec le beau plastique. Cela est si vrai que la composition d'une figure et surtout d'un groupe obéit à des lois de pondération

qui ne régissent nullement l'expression objective et sont distinctes des lois de celles-ci.

Le beau plastique, qui est seulement décoratif quand l'expression en est subjective, devient spécialement la beauté corporelle quand il revêt le corps humain pour exprimer, par les divers modes de la grâce, le jeu facile et l'harmonie des organes dans leur fonctionnement spontané, en un mot l'aisance de la vie physique. L'aptitude à sympathiser avec cette vie, à en comprendre l'expression par la beauté corporelle dans l'un et l'autre sexe, n'est pas moins essentielle au sculpteur que la précédente.

Tout importante qu'elle est, on ne peut pourtant pas dire qu'elle suffise avec celle-ci à constituer le sculpteur même le moins ambitieux, car il n'y a pas de statue sans attitude et ce que l'attitude exprime n'est pas seulement physique. Sans doute, l'homme robuste et bien portant témoigne sa force et sa santé par l'assurance de son port et de sa démarche, la femme bien constituée témoigne également cette qualité dans sa grâce par l'absence de tout effort comme de toute langueur, mais il n'y a peut-être pas une seule attitude, même la plus inconsciente, où la volonté ne marque plus ou moins son action, soit actuelle, soit ancienne, par habitude acquise. Or, toute manifestation de la volonté implique une expression morale. Une certaine fierté est naturelle aux poses que prend un homme vigoureux, et un sentiment analogue quoique plus délicat s'exprime dans celles que prend une femme bien faite. On ne concevrait pas qu'un artiste entièrement dénué de l'intelligence des expressions morales sût imprimer ces carac-

tères de noblesse aux attitudes de ses figures. Remarquons d'ailleurs qu'on peut à peine concevoir un sculpteur dépourvu de sympathie pour les caractères expressifs moraux, car tout sculpteur est sensible, par définition même, à la beauté plastique, à la grâce, laquelle diffère de l'agréable par ce qu'il y a d'expressif en elle. Or, la part du moral dans l'expression des divers modes de la grâce est, nous le savons, la plus importante. Quoi qu'il en soit, nous pouvons affirmer qu'il existe chez le sculpteur un minimum indispensable d'aptitude à sympathiser avec la vie morale. Bien que nous soyons porté à attacher le plus grand prix à l'expression morale en statuaire, comme dans tous les arts, nous convenons très volontiers que le minimum suffit à faire un excellent sculpteur d'un artiste éminemment doué d'ailleurs du sens de l'expression de la vie physique, fondement de la beauté corporelle. Nous ajoutons même qu'à notre avis, en statuaire, aucune expression ne saurait prévaloir sur celle-là.

D'autres pensent que le sculpteur doit s'y tenir, et peut-être certains chefs-d'œuvre de la statuaire grecque leur donneraient-ils raison, si les chefs-d'œuvre non moins importants de Michel-Ange et de plusieurs maîtres qui l'ont précédé et suivi ne nous autorisaient à considérer l'expression de la vie morale comme appartenant très légitimement au domaine de la statuaire. Cela ne fait évidemment pas question pour les bustes et les statues qui sont des portraits. Mais il peut y avoir doute et contestation sur ce point pour les figures imaginées, où l'interprétation du modèle vivant est tout à fait libre. La

beauté physique et la beauté morale ne sont certainement pas incompatibles, et l'on conçoit très bien la première impliquant l'expression de la seconde; la beauté physique et l'expression des états moraux déterminés et violents ne semblent pas aussi faciles à concilier. Chaque passion, en détruisant à son profit l'équilibre des facultés morales, fait nécessairement prédominer les traits qui l'expriment dans la figure du corps aux dépens de tous les autres et par suite au préjudice de l'harmonie plastique. Les Grecs, si l'on en juge à la placidité et presque à l'insignifiance des visages de la plupart de leurs statues, semblent avoir redouté pour la beauté corporelle le despotisme de l'expression passionnelle; ils semblent n'avoir pas voulu sacrifier l'intérêt purement plastique à l'intérêt dramatique des figures. On peut prendre conseil de leur goût admirable, non pas pour marquer exactement dans quelle mesure l'aptitude à la sympathie passionnelle favorise les créations du sculpteur, car ils ont trop restreint cette mesure, mais pour se mettre en garde contre les empiètements de l'expression passionnelle sur la beauté plastique. Michel-Ange, tout en émancipant, en quelque sorte, l'expression passionnelle, n'a jamais oublié que la passion, loin d'effacer la beauté plastique, ne doit faire que la spécifier. On peut dire, en effet, que dans les compositions les plus tourmentées de ce maître il n'y a pas un muscle du corps entier dont la valeur plastique ne bénéficie des tortures de l'âme. A ce point de vue, Phidias n'eût pu que saluer son rival; mais, en vérité, ni le ciel ni les mœurs de son pays ne devaient lui fournir les mêmes

inspirations. Nous pouvons donc dire que si la sympathie appliquée aux caractères moraux n'est pas aussi essentielle au sculpteur que celle qui lui révèle la beauté purement physique, elle est singulièrement propre à rendre intéressantes ses compositions, pourvu toutefois qu'il ne cherche jamais l'expression morale hors de la beauté corporelle. Parfois cependant il semble impossible au sculpteur de conférer la beauté corporelle à la copie, même la plus ingénieuse, d'un modèle d'ailleurs intéressant par l'expression morale de ses traits; supposons qu'il s'agisse, par exemple, de faire la statue ou le buste d'un personnage historique d'une grande valeur, mais ne se recommandant aux yeux par aucune sorte de grâce extérieure. Dans ce cas, néanmoins, le génie propre de la sculpture trouve à s'exercer et même excellemment, car l'artiste, pour réussir, doit mettre en jeu toutes ses aptitudes à la fois. Il s'étudie d'abord à surprendre le modèle dans son attitude familière, car l'attitude vraie d'un homme éminent ne saurait être laide; déterminée par l'âme elle suffit souvent à transfigurer une physionomie ingrate. Une fois en possession de cette donnée précieuse, il faut qu'il en comprenne assez le caractère pour savoir la modifier sans en altérer l'expression, afin de la soumettre aux conditions de la beauté décorative qui, nous l'avons vu, résulte de la pondération des masses, de la répartition des vides et des pleins. Il s'applique ensuite à comprendre le type du modèle, type variable selon sa race; il y a, en effet, quelque chose de commun à tous les hommes de la même race, qui n'échappe qu'à eux seuls; il est évident

qu'un homme du Nord, un Anglais, par exemple, fût-il laid, conservera les caractères spécifiques de tout Anglais; caractères dont la solidarité constitue le type anglais et l'intérêt esthétique de ce type. Le regard du statuaire doit savoir discerner dans l'individu le plus maltraité par la nature, parmi tous les accidents de ses traits, les proportions typiques de sa race; il est même remarquable que ces proportions s'accusent davantage chez les individus laids. L'artiste est sûr, dans la plupart des cas, de ne porter aucun préjudice à la ressemblance, de l'élever même, en modérant, après les avoir reconnus, les traits caractéristiques de la race. En outre, tout observateur attentif et sagace a remarqué chez les hommes d'une même race des variétés plus ou moins nombreuses, provenant du mélange de cette race avec d'autres, à la suite de conquêtes ou de migrations. Il y a là encore pour l'artiste une nouvelle détermination à faire. Les traits individuels se trouvent ainsi compris dans une sorte de triangulation qui permet de les interpréter et de les simplifier en les sollicitant jusqu'à les ramener aussi près que possible de la variété à laquelle appartient le modèle. Les statues et les bustes historiques, exécutés assez longtemps après la mort des personnages qu'ils représentent, atteignent par cette méthode d'approximation un degré de ressemblance, ou du moins de vraisemblance expressive qui satisfait à toutes les lois de la statuaire. Quand le modèle est encore vivant et peut poser, le sculpteur est assurément tenu de pousser plus loin la fidélité de l'interprétation; mais il pourra toujours atténuer la laideur

sans faillir à l'exactitude, s'il a su découvrir et dégager les traits de la race et de la variété, et, autant que possible, n'employer que ceux-là intelligemment modifiés pour rendre l'expression individuelle du modèle. Cette expression, pour être à son tour comprise, exige enfin du sculpteur une sympathie plus intime encore, celle qui fait ressentir les caractères moraux les plus particuliers.

C'est, en résumé, parce que l'artiste a le sens intuitif de la multiple expression des types superposés et fondus ensemble de l'espèce humaine, de la race, de la variété et de l'individu, qu'il est capable de corriger délicatement dans les traits ce qu'il y a d'accidentel et d'inutile à la vraie ressemblance. Cette ressemblance, pour ainsi dire épurée, est par cela même plus pénétrante que celle des meilleures photographies.

Les mêmes aptitudes que nous venons de signaler servent le sculpteur quand il crée une composition tout arbitraire, soit la statue d'un dieu, soit celle de quelque vertu ou de quelque puissance personnifiées, soit un groupe dont le sujet lui est fourni par la légende ou la fable. Mais il peut alors concevoir plus librement la beauté plastique, dégager davantage du modèle l'expression qu'il veut faire dominer dans la figure, choisir le modèle en vue de cette expression; et si peut-être il a besoin de moins de perspicacité dans l'analyse des traits parce qu'il ne s'attache pas aux nuances individuelles de l'expression, il lui faut, en revanche, une plus grande faculté d'imaginer et d'idéaliser.

Enfin toutes ces aptitudes sont requises pour la con-

ception d'un bas-relief ou d'un médaillon, et si nous ne nous arrêtons pas à l'examen spécial de ce genre de sculpture, c'est que nous nous proposons seulement d'étudier la psychologie de l'artiste, mais non les procédés propres à chaque manifestation de sa pensée. Il y a dans le bas-relief un compromis entre la perception tactile et la perception visuelle, grâce auquel la première sacrifie de son exactitude à la seconde pour permettre de diminuer l'épaisseur réelle des reliefs sans en altérer l'apparence. On ne peut produire une pareille illusion sans une expérience technique qui ne relève pas de la présente étude.

CHAPITRE VI

L'EXPRESSION DANS LA DANSE. — DÉFINITION DE LA DANSE. — ROLE DE LA MUSIQUE DANS LA DANSE. — EN QUOI L'EXPRESSION DE LA DANSE DIFFÈRE DE CELLE DE LA STATUAIRE. — APTITUDES DU DANSEUR.

ANS les arts dont nous nous sommes occupé jusqu'ici, l'artiste pose son œuvre hors de lui en communiquant la forme qu'il a conçue à une matière extérieure. Il se sépare de sa création et en devient indépendant. Toutefois, dans la musique exécutée, surtout dans la musique vocale, on peut dire que l'œuvre reste attachée à l'exécutant, qu'elle est partie intégrante de son être; sa personne physique y est engagée, car le chant n'existe qu'autant que l'air est ébranlé par les vibrations du larynx. Dans la danse et dans l'art dramatique, le corps de l'artiste est entièrement lié à son œuvre, il en constitue la matière. Le danseur et le comédien se font eux-mêmes objets d'art; c'est eux-

mêmes qu'ils exposent à la vue. La danse va faire l'objet du présent chapitre.

Tout mouvement d'un corps implique un déplacement et une durée de ce déplacement. Tant que le mouvement du corps n'est soumis à aucune loi déterminée liant la trajectoire au temps, il ne peut être question de la danse. Mais aussitôt qu'un rapport constant quelconque s'établit entre la succession des positions et celle des moments, la condition fondamentale de la danse est posée. Le plus simple rapport constant qui puisse exister entre ces deux facteurs est la vitesse uniforme, c'est-à-dire une relation telle que la grandeur du trajet soit la même dans le même temps. La marche d'un homme sur un chemin horizontal qui ne lui oppose aucun obstacle suit spontanément cette loi. Il y a dans la seule régularité de la marche quelque chose d'agréable que sentent les gens qui vont ensemble au pas, parce que leur accord même, établi par la volonté, leur rend consciente l'uniformité de la vitesse. Ce sentiment agréable devient plus vif si la rencontre périodique du pied avec le sol est accompagnée d'un son périodique aussi, de sorte que l'égale durée de chaque pas soit mesurée par un égal intervalle de temps entre deux sons. L'uniformité de la vitesse est alors sentie plus aisément, parce que deux sens, au lieu d'un, l'accusent; l'esprit mesure au moyen de la vue le trajet parcouru, et au moyen de l'ouïe la durée de ce trajet. Les sons périodiques servent en quelque sorte de jalons très distincts dans la durée. Voilà pourquoi les marcheurs font volontiers sonner leurs pas, et trouvent dans les battements

du tambour un précieux auxiliaire. La danse est en germe dans ce simple mouvement cadencé.

Supposons maintenant que la vitesse, au lieu d'être uniforme, varie; il pourra néanmoins y avoir cadence encore, si, parmi les rencontres successives du pied avec le sol, quelques-unes coïncident périodiquement avec des moments qui divisent la durée en intervalles égaux; si, par exemple, ces rencontres se succèdent par intervalles de quelques secondes, assez courts pour que l'esprit puisse aisément les évaluer et les reconnaître égaux. Ce retour régulier de certaines rencontres du pied avec le sol crée dans l'esprit une prévision et une attente qui ne sont jamais déçues ; de là une satisfaction. C'est donc au fond l'uniformité encore qui fait plaisir dans ce cas, et comme elle est perçue dans la variété, elle n'en est que plus surprenante et partant plus sensible. Cette division de la durée en intervalles égaux par des moments marqués et prévus où finissent et se renouvellent les périodes successives d'un mouvement, s'appelle la mesure. Chacun de ces intervalles est lui-même subdivisé en un certain nombre de temps égaux. Battre la mesure, c'est accuser par un signal quelconque, qui peut être un geste ou un bruit, chaque moment qui divise la durée. On voit que la danse n'est pas nécessairement réglée par des sons, puisque la mesure peut être battue par un geste muet, et en effet les sourds peuvent danser dès qu'ils ont reconnu que le geste divise également la durée.

Mais si la musique n'est pas la condition essentielle de la danse, elle en est l'accompagnement naturel, par la

raison qu'elle implique la mesure et la fournit à la danse, avec l'avantage d'ajouter le plaisir de l'oreille au plaisir des yeux.

La danse, considérée comme un art, peut donc se définir une composition des mouvements de la grâce sollicités et réglés par la musique.

Nous disons *sollicités,* parce que l'expression de la musique détermine celle de la grâce. Ce concert de deux expressions parallèles simultanément empruntées, l'une à une perception visuelle, et l'autre à une perception auditive, est très intéressant à étudier, car on y peut surprendre dans une parfaite identification les caractères expressifs communs aux figures mobiles et aux sons. Si l'on considère que les sons se succèdent dans le champ de la mémoire sans y être susceptibles d'orientation variable, et que les figures se définissent, au contraire, par des orientations, on se demande quel peut être le caractère expressif commun à ces deux genres de perceptions. Ce caractère est celui de la grâce même, telle que nous l'avons définie au chapitre des arts décoratifs, c'est-à-dire une continuelle facilité à percevoir jointe à une continuelle surprise sans déception. Mais dans la danse la figure est mobile, et c'est dans le mouvement surtout, plus ou moins languissant ou précipité, qu'il faut chercher le principal caractère expressif commun avec la musique; nous savons, en effet, que la lenteur et la rapidité de succession des notes en constituent le caractère expressif le plus important. Ajoutons enfin que la qualité effective du son qui est due au timbre est aussi puissam-

ment expressive, mais il n'y a dans la figure aucune qualité correspondante à celle du timbre. Aussi, ce qu'il y a d'agréable dans le timbre accompagne et accroît le charme de la grâce linéaire sans y être identique.

A première vue, on serait tenté de voir dans la danse la statuaire en mouvement. Tout ne serait pas erroné dans cette définition, car la beauté plastique sert merveilleusement l'artiste en chorégraphie. Mais, en y regardant de plus près, on reconnaît vite que l'expression propre à la danse diffère beaucoup de l'expression sculpturale. Celle-ci n'est point essentiellement passionnelle ; le sculpteur doit même craindre, comme nous l'avons déjà fait observer, que la vivacité impérieuse de l'expression passionnelle n'éclipse l'expression calme de la beauté plastique. Ce qu'exprime surtout la danse, grâce au concours de l'expression musicale qui précise la sienne, c'est au contraire la joie amoureuse dans toutes ses nuances, une joie animée quoique sereine. Pour celui qui l'observe d'un point de vue élevé, la danse peut faire naître une extase particulière en sollicitant l'âme à rêver une vie supérieure où tout serait aisé et en même temps réglé, en un mot harmonieux. Toutefois, si, par les aspirations qu'elles suscitent, les compositions chorégraphiques peuvent à bon droit être dites belles, on ne peut jamais les qualifier de sublimes; d'une part, en effet, les promesses de bonheur qu'elles nous font ne s'adressent pas à nos facultés les plus hautes, et, d'autre part, la danse a quelque chose d'un jeu; les grands efforts qu'il faut faire pour y exceller y sont tout à fait dissimulés, la perfection

de cet art consiste même à les déguiser, de sorte que le triomphe de la volonté n'y est pas du tout apparent. En somme, la danse est une mimique de sentiments qui excluent la douleur; c'est à la fois le principe de son charme et la cause de son infériorité morale.

La chorégraphie est un art avant tout décoratif. Il est vrai que l'expression objective de la beauté corporelle y est impliquée, et c'est même pour cela que nous avons dû lui marquer sa place à la suite de la statuaire, mais la trajectoire des mouvements qui composent un ballet est tout à fait assimilable à une figure purement décorative; à ce titre, l'expression subjective y prend la plus grande importance. On objectera peut-être qu'un ballet représente souvent une scène dramatique, et qu'ainsi l'expression en est objectivée; mais il est évident que la donnée dramatique d'un ballet est bien plutôt la matière d'un rêve qu'un sujet fourni par la vie réelle. La vraisemblance en est bannie comme incompatible avec les figures mêmes de la danse, car, dans sa mimique, le danseur ne fait jamais le geste nécessaire et suffisant à l'expression naturelle de l'état moral qui lui est attribué; son geste est toujours un dessin d'ornement, par le développement gracieux, mais exagéré, qu'il lui donne. Est-il besoin d'ajouter que le drame muet qui sert de thème au ballet est condamné à la plus grande simplicité pour demeurer intelligible, et n'offre qu'un intérêt, celui de prêter un lien à la composition chorégraphique; l'objectivité en est donc indifférente et négligeable.

Parmi les aptitudes requises pour danser avec grâce,

la vigueur et la souplesse sont si nécessaires, et il faut tant et de si longs exercices pour les acquérir, que l'artiste est obligé de devenir un peu acrobate; il est jugé comme tel par les spectateurs irréfléchis; pour quelques-uns même le danseur n'est qu'un animal bien dressé. Mais pour quiconque approfondit l'essence de la chorégraphie, cet art a sa dignité tout comme les autres; du moins, il est impossible au philosophe qui l'analyse de ne pas reconnaître que les aptitudes esthétiques y sont toutes applicables; l'élégance et le goût trouvent à se révéler dans chaque pas et dans chaque attitude, et ces qualités expriment la distinction la plus intime de l'âme. S'il est dangereux pour la dignité de demeurer médiocre dans l'art de la danse, parce que l'exhibition de la personne physique n'y est alors pas rachetée par le prestige moral du talent, on mérite l'admiration dès qu'on y excelle.

CHAPITRE VII

L'EXPRESSION EN PEINTURE. — DIVERSES COMBINAISONS DU TRAIT, DU MODELÉ ET DE LA COULEUR. — LE DESSIN : SON IMPORTANCE EN SCULPTURE ET EN PEINTURE. — L'EXPRESSION ET LA QUALITÉ AGRÉABLE DU DESSIN, COMPARÉES A CELLES DE LA COULEUR. — CONFLIT ET ACCORD ENTRE L'APTITUDE AU DESSIN ET L'APTITUDE AU COLORIS. — ANALYSE DE L'EXPRESSION DANS LES DIVERS GENRES DE PEINTURE, DEPUIS LE PLUS SUBJECTIF JUSQU'AU PLUS OBJECTIF, DU BEAU ET DU SUBLIME PROPRES A CHACUN ET DES APTITUDES REQUISES PAR CHACUN. — EXISTE-T-IL UNE HIÉRARCHIE DES GENRES ? — JUGEMENTS DIFFÉRENTS DU VULGAIRE ET DES CONNAISSEURS. — APPRÉCIATION DE LA VALEUR D'UN TABLEAU.

L'ART de la peinture consiste essentiellement à interpréter et à représenter une perception visuelle qu'on prend pour modèle par une autre perception visuelle, au moyen d'une surface convenablement colorée.

Nous avons à distinguer dans cet art le dessin, la couleur, et la combinaison de l'un et de l'autre. Cette combi-

naison est graduelle, depuis le simple trait (de couleur arbitraire) par lequel l'artiste se borne à représenter la limite qui sépare le modèle du milieu ambiant, et, dans le modèle même, ses différentes parties entre elles, jusqu'à la représentation complète du modèle et de son milieu par la figure et les couleurs. Entre ces deux termes extrêmes de la représentation il en existe plusieurs autres, à savoir :

1° Le trait accompagné du modelé, c'est-à-dire la représentation visuelle de la forme tactile du modèle circonscrite par le trait; cette représentation se fait en reproduisant au moyen d'une couleur unique, d'ailleurs arbitraire, dont l'intensité varie convenablement, les différences d'éclairage, autrement dit la distribution des lumières et des ombres à la surface du modèle. Ce second degré du dessin est l'imitation de la statuaire par le crayon ou le fusain; c'est en quelque sorte la sculpture traduite sur un plan, avec l'avantage (et toutes les différences qui s'ensuivent) de pouvoir faire des compositions beaucoup plus vastes.

2° Le trait accompagné du modelé et des divers degrés de vivacité des tons (abstraction faite de la qualité spécifique du ton); c'est le troisième degré du dessin, le dessin par la sépia, par l'eau-forte, par la gravure, par la grisaille.

3° La peinture proprement dite, à l'aquarelle, ou à l'huile, la fresque, les vitraux, le pastel, etc.

Le dessin, dans l'acception la plus large du mot, c'est l'objet considéré seulement dans son contour et son

modelé, qu'il soit ou non représenté, ou qu'il le soit en relief ou sur un plan. En ce sens on peut dire de tout objet naturel ou d'art, qu'il est ou n'est pas d'un bon ou d'un beau dessin. Dans un sens plus restreint, le dessin signifie la représentation d'un modèle sur un plan, abstraction faite de la qualité spécifique de sa coloration.

Le dessin sur un plan se prête à l'expression objective plus largement que la sculpture. Celle-ci, en effet, sans exclure l'expression passionnelle, s'y attache moins qu'à l'expression de la pure virtualité morale et physique, expression plus favorable à la beauté plastique. En outre, le monde extérieur fournit beaucoup plus de modèles vivants et des sujets beaucoup plus complexes au dessinateur sur un plan, qu'au statuaire. Les aptitudes du statuaire sont impliquées dans celles du dessinateur; celui-ci a plus de modèles à comprendre et à interpréter que celui-là. Ce que nous avons dit précédemment de la beauté du corps humain est, en général, applicable aux divers modèles vivants autres que l'homme offerts par la nature; ils sont tous respectivement susceptibles d'une beauté de forme qu'il faut y sentir et qu'il en faut dégager, à moins de s'en tenir à une imitation servile, qui n'est pas le but de l'art. Nous renvoyons aussi le lecteur à ce que nous avons dit de la grâce et de ses modes à propos des arts décoratifs, pour l'intelligence de la forme dans les objets inertes ou doués seulement de la vie végétative. Les éléments de la théorie du dessin se trouvent dans nos précédentes analyses, il suffit de les réunir en se les rappelant; nous n'y reviendrons pas. Nous signalons seulement ici

que les lois du dessin n'ont pas les mêmes exigences dans le dessin sur un plan qu'en statuaire. L'idéal plastique du sculpteur est à certains égards plus compliqué, à certains autres plus simple que celui du dessinateur sur un plan. Tandis que l'un est obligé de composer sa statue de manière à la rendre belle de quelque côté qu'elle soit regardée, l'autre choisit et fixe la position de l'objet par rapport à celle du spectateur. Par contre, si pour le dessinateur sur un plan la composition est en cela moins difficile, le problème de la double perspective linéaire et aérienne lui est toujours posé, tandis que le sculpteur ne le rencontre que dans le bas-relief. Le sculpteur est peut-être encore plus préoccupé de la ligne et du modelé que le peintre, parce que le dessin constitue toute l'essence de la statuaire et que, par suite, rien n'en peut racheter les défauts dans une figure de marbre. Le peintre a l'avantage de pouvoir atténuer par les qualités de son coloris la fâcheuse impression produite par ses fautes de dessin; ajoutons que l'expression passionnelle, plutôt propre à la peinture qu'à la sculpture, communique aux attitudes et aux gestes un intérêt dramatique capable de faire pardonner, dans une certaine mesure, l'imperfection de la beauté linéaire. Il semble, au contraire, que dans la figure sculptée, ce qui reste du modèle dépouillé du prestige des couleurs, à savoir le dessin, en devienne d'autant plus précieux et rende l'œil d'autant plus difficile.

Quelque indulgent qu'on puisse être pour le peintre, on accordera toutefois qu'une science approfondie du

dessin est essentielle à la peinture, et que le coloriste le mieux doué n'est pas vraiment un peintre s'il n'est pas dessinateur; nous aurons plus loin l'occasion d'insister sur les relations de la ligne et de la couleur.

Nous allons examiner, au point de vue de l'expression, les principaux genres de la peinture, en procédant progressivement des plus subjectifs aux plus objectifs.

Remarquons d'abord que la peinture, même la plus objective, l'est surtout, presque uniquement, par le dessin qu'elle implique. La qualité spécifique des couleurs, ce qui distingue entre eux le vert, le bleu, le rouge, etc., n'a, comme nous l'avons déja fait observer, qu'une expression très peu objective. La peinture sans le dessin serait, par l'expression, beaucoup moins objective que la musique, car le mouvement a dans les sons avec l'émotion des caractères communs éminemment expressifs qui font défaut dans les couleurs. Pour bien se rendre compte du peu d'objectivité expressive des couleurs, il suffit de considérer combien, en sculpture, l'expression est peu affectée par la couleur tout arbitraire de la matière employée; une figure modelée dans la glaise conserve son expression, qu'elle soit moulée en plâtre ou reproduite en marbre ou en bronze. Bien que le choix de la matière ne soit pas indifférent au sculpteur, l'expression de son œuvre n'en dépend que secondairement. Un nègre en marbre ne nous choque pas plus qu'une Vénus en bronze. Il est possible qu'à l'origine de la statuaire, l'artiste ait essayé de peindre le bois ou la pierre pour imiter plus exactement la nature, mais il n'a pas prolongé cette tentative. Il s'est

vite aperçu que la couleur compromettait plutôt qu'elle ne favorisait la signification de l'œuvre, et, pour l'avantage grossier de tromper l'œil, faisait perdre à l'intelligence celui de percevoir isolément et, par suite, plus nettement le caractère plastique le plus expressif, à savoir le dessin. Il faut bien se garder de confondre l'intime ressemblance, la vraie, qui relève seulement de l'expression objective, avec la simple conformité de la copie à tous les dehors du modèle. Parmi ces dehors il y en a, en effet, tels que la plupart des couleurs, qui signalent l'objet sans en rien exprimer; il est clair, par exemple, que la couleur des cheveux suffit à distinguer un homme de beaucoup d'autres, mais la couleur de ses cheveux ne le spécifie pas autant que la courbe de son front, parce qu'il y a quelque chose de commun entre la courbe du front et certaines qualités de l'âme, tandis qu'on se sent moins bien renseigné sur l'âme par la couleur des cheveux. Si un homme s'habillait toujours de même, il suffirait, pour faire de lui une représentation reconnaissable, de ne copier que son vêtement en lui voilant la tête; un pareil portrait ne serait qu'un signalement fort pauvre en expression objective, c'est-à-dire dépourvu de la ressemblance proprement dite. Or les couleurs peuvent être pour la plupart comparées à des vêtements que l'objet ne quitte pas, qui permettent par conséquent de le reconnaître, et qui pourtant ne participent pas de son essence. Les sculpteurs grecs témoignaient assez, en mêlant l'or et l'ivoire aux statues des dieux, qu'ils ne demandaient nullement aux couleurs de concourir à l'expression objective des figures;

ces matières, par leur coloration comme par leur prix, n'étaient destinées qu'à revêtir l'œuvre d'une beauté décorative dont l'expression ne devait être que purement subjective. Ce n'est pas, en général, un besoin d'imitation qui dicte le choix de la matière en sculpture. Tandis qu'on peut changer totalement l'expression objective d'un visage en déprimant à peine l'extrémité du nez, on n'altère pas sensiblement la ressemblance d'un buste en changeant totalement sa couleur. Nous ne prétendons pas pour cela que, dans un portrait, la couleur n'ajoute rien à la ressemblance, une telle affirmation serait insoutenable; nous avons voulu seulement montrer avec évidence que l'expression de la ligne et du modelé est beaucoup plus objective que celle de la couleur. Les observations précédentes nous aideront à comprendre pourquoi il est rare de rencontrer dans un artiste un égal souci du dessin et du coloris. La jouissance que procure le dessin et celle que procure le coloris sont, en effet, fort différentes et relèvent d'aptitudes distinctes; on peut jouir du dessin sans le coloris, même par le toucher seul, comme les aveugles; on peut jouir du coloris sans le dessin, en regardant, par exemple, un ciel sans nuages. La sensation de l'œil dans le dessin n'est jamais vive, car l'agréable n'y résulte que d'une variété d'orientations dont les nerfs sont peu affectés, le dessin s'adresse surtout à l'intelligence; il n'en est pas de même du coloris, le plaisir qu'on y trouve intéresse davantage la sensibilité des nerfs. Le goût du dessin et celui de la couleur peuvent donc très bien ne pas se rencontrer dans le même tempérament. Mais, lors même

qu'ils s'y rencontrent, il y a des motifs pour qu'ils ne s'accordent pas toujours. C'est, en effet, l'expression objective qui domine dans le dessin, l'expression subjective qui domine dans le coloris; la même raison qui fait que le sculpteur n'éprouve nul besoin de peindre sa statue fait que le coloriste éprouve un besoin peu impérieux de préciser la forme avec une rigoureuse exactitude; le langage du dessin suffit au premier, celui du coloris suffit au second. Ces deux langages constituent deux idiomes différents n'exprimant pas le même idéal; l'attention portée à l'un est donc détournée de l'autre. La pâleur d'un homme effrayé donne à la chair un ton très fin bien plus intéressant pour le coloriste que l'expression même de la peur, c'est-à-dire plus intéressant que le dessin dont la propriété essentielle est cette expression. Non pas, certes, que le coloriste soit indifférent à l'expression objective du dessin, mais inconsciemment il s'y attache moins qu'au charme du coloris dont l'expression subjective prête d'ailleurs davantage au rêve. En un mot, il existe un conflit latent entre les deux expressions et, par suite, entre les deux données expressives, le dessin et le coloris. Cette concurrence peut devenir une hostilité, à moins que le génie pondéré de l'artiste ne sache en faire une harmonie. Nous allons la voir naître et s'accuser, et nous en étudierons les effets dans les divers genres de la peinture.

I. *Peinture décorative.* — La peinture la plus subjective est évidemment celle qui ne représente aucun objet déter-

miné du monde extérieur, celle par exemple, qui accompagne l'architecture dans la décoration intérieure d'un édifice; les boiseries, les carrelages, les tentures, les tapis, etc., exercent l'aptitude à choisir, assortir et varier harmonieusement les tons : c'est la peinture purement décorative; elle appartient aux arts décoratifs, que nous avons déjà examinés; nous n'avons pas à y revenir.

II. *Nature morte.* — Si l'on entend par la nature morte, en peinture, tout modèle privé de la vie, soit qu'il l'ait perdue, comme le gibier, le poisson, le fruit détaché de l'arbre sur une table ou dans un garde-manger, soit qu'il ait toujours été inerte, comme un vase, un tapis, un meuble ou tout autre produit de l'industrie humaine, la nature morte défraie le genre de peinture où l'expression est le plus subjective. L'artiste, en effet, en choisissant, pour les représenter, des choses, ou des êtres dont la mort ne fait plus que des choses, renonce par cela même à pénétrer l'expression objective des dehors, pour ne s'attacher aux lignes et aux couleurs qu'en tant qu'elles sont agréables et susceptibles par là d'une expression subjective, et pour procurer au spectateur le plaisir d'une représentation fidèle du modèle choisi. Remarquons que le champ de l'expression subjective, en ce genre, est d'ailleurs extrêmement restreint, car, si agréables, si harmonieux que puissent être le dessin et le coloris, ce qu'ils représentent sollicite peu la rêverie, ne s'adressant ordinairement pas au cœur, et peut même l'empêcher de

naître. Au moment où la finesse d'un ton éveille dans l'âme un sentiment délicat, ce sentiment peut être étouffé par les idées contraires qu'éveille la chose représentée; par exemple, le ton de l'oignon ou d'une faïence est exquis pour l'œil, mais cette exquisité n'exprime rien de tendre, parce que les idées qui s'associent fatalement à un oignon ou à une assiette s'y opposent aussitôt. C'est dans la nature morte que la peinture peut le moins exprimer. On serait tenté d'en conclure que ce genre est le moins difficile et le moins intéressant de tous; on porterait là un jugement téméraire. C'est, en effet, dans ce genre que les qualités les plus essentielles, sinon les plus élevées du peintre, sont surtout exigées, qu'elles se trouvent le mieux isolées et peuvent éclater davantage. Un artiste ne saurait peindre la nature morte avec le moindre succès sans être bon dessinateur et coloriste éminent. Le mépris de la nature morte est un signe infaillible de l'inaptitude à sentir et à goûter la peinture. L'étude de la nature morte est un excellent apprentissage applicable à tous les genres, car elle enseigne ce qu'il faut avant tout connaître pour être vraiment peintre, c'est-à-dire la composition d'un tableau, quel que soit le sujet représenté, la composition au point de vue tout spécial de la distribution des lumières et des ombres, de l'harmonie des couleurs. Dans une nature morte, le beau proprement pictural, qui réjouit la vue par la qualité agréable des tons et par leur justesse, est dégagé de toute signification poétique et mis seul en évidence; aucune préoccupation étrangère à la perception sensible n'en complique et n'en altère le

charme. Ce genre peut paraître vulgaire aux esprits superficiels, parce que les sujets qu'on y traite sont les plus accessibles à la foule; chacun se plaît à reconnaître les choses d'un commun usage dans leurs images frappantes, et ce sera certes pour un paysan une joyeuse surprise de voir un jambon exactement représenté, mais il faut être tout autrement doué que le premier venu pour apprécier la valeur picturale de cette exacte représentation, l'intérêt du motif que le sujet a fourni au pinceau.

Il s'en faut bien, du reste, que la nature morte n'offre que des sujets vulgaires. L'artiste prend souvent pour modèles des armures, des joyaux, des bronzes, et sa copie cumule alors les beautés propres aux divers arts. Certains modèles, comme les fleurs, par exemple, sont assez intéressants pour caractériser, dans la nature morte, un sous-genre distinct dont l'étude suffit à occuper exclusivement les facultés et la vie d'un peintre. Il est vrai que les fleurs sont d'un dessin si gracieux et d'un coloris si fin que l'âme y sent des caractères communs avec ses sentiments les plus délicats. L'expression subjective en est délicieuse; un tableau de fleurs, bien traité, nous émeut comme un poème exquis. La peinture de fleurs confine par ses qualités expressives à un genre nouveau, le paysage, que nous allons maintenant examiner. On peut même contester que les fleurs puissent être classées dans la nature morte; elles ont, en effet, une vie végétative qu'elles expriment à quelque degré et qui les rattache au paysage.

III. *Le paysage.* — Le paysage est le genre le plus subjectif après la nature morte. Il l'est même à certains égards plus que celle-ci. Dans le paysage le modèle est bien fourni à l'artiste par le monde extérieur, mais la perception de ce modèle n'en est guère pour cela plus objective, car il faut avouer que les végétaux et les minéraux nous révèlent bien peu de leur essence par leur apparence. Le dessin même, dans un paysage, est médiocrement objectif, à plus forte raison la couleur. Certes, d'une part, la puissante saillie des montagnes, l'impétuosité des torrents, les profondes déchirures du sol qui mettent à nu les roches et les dépôts successifs dont il est composé, expriment les révolutions que la géologie explique et décrit; d'autre part, la tranquille majesté des forêts, la prospérité des moissons dans les plaines, le cours égal des fleuves, la face unie des lacs, la pureté du ciel, la sécurité de la vie sur l'écorce refroidie et stable du globe, expriment l'équilibre et la circulation harmonieuse des éléments terrestres; ainsi la lutte gigantesque et la lente organisation des forces naturelles se traduisent avec évidence dans la forme définitive et la régulière allure du monde que nous habitons. Cette part faite à l'expression objective dans le paysage, expression due presque uniquement au dessin, on reconnaît qu'il en faut attribuer une infiniment plus importante à l'expression subjective. La gracieuse inclinaison d'une colline ne nous invite qu'à des pensées douces et nous fait oublier plutôt qu'elle ne nous rappelle l'effort immense du soulèvement qui l'a produite; cette grâce est menteuse et nous ne songeons

pas à le lui reprocher. La puissance végétative des arbres s'exprime assurément par la direction ascensionnelle du tronc et des branches, mais nous lui prêtons malgré nous une vie analogue à la nôtre, qui n'est pas en eux ; nous ne pouvons comparer un peuplier à un chêne sans supposer chez l'un une certaine aisance de développement, une certaine facilité de croissance, et chez l'autre, au contraire, une sorte de volonté héroïque et militante exprimée par les lignes anguleuses et l'enchevêtrement des branches. Les accidents sans doute fort simples qui déterminent cette attitude athlétique, nous les interprétons spontanément comme des agressions du milieu, vaincues par des gestes de l'arbre, et sa force même donne à sa structure noueuse et compliquée la signification d'un énergique et douloureux effort. Il y a dans l'expression du saule pleureur, au contraire, quelque chose de mélancolique et de tendre qui tient à l'affaissement de son feuillage retombant ; il est certain que le tissu de son bois n'est ni aussi serré ni aussi résistant que les fibres du chêne et cède plus aisément au poids de ses longs rameaux, mais ce caractère objectif de son expression est primé par l'interprétation toute subjective que nous en faisons. La souplesse d'une eau courante est éminemment gracieuse : c'est une caresse pour l'œil ; aussi l'expression objective de cette mobilité purement mécanique est-elle immédiatement supplantée par une expression toute subjective de gaîté sereine qui la rend aimable. En un mot, le dessin dans le paysage nous intéresse avant tout par anthropomorphisme. L'expression de la couleur y est plus subjec-

tive encore. On peut dire que l'azur, le rose et le gris du ciel, ces innombrables variétés du vert et du jaune qui colorent les prés et les bois, les nuances infinies du violet au rouge qu'offrent les différents terrains, ne nous révèlent absolument rien de la vraie nature des choses qui en sont revêtues. A cet égard, un paysage est comparable à une symphonie musicale dont les notes, sans déterminer aucun objet, fournissent à la rêverie une matière indéterminée que chacun peut approprier à ses dispositions morales. Il ne manque à ce genre de peinture que le mouvement pour ébranler l'âme avec la même puissance que la musique ; mais la rêverie qu'il fait naître est d'une autre espèce : elle ne procède point des passions, elle est donc plus calme, moins liée aux souvenirs du cœur ; elle ne navre jamais, arrache rarement des larmes, ou du moins les fait couler plus lentement. Il faut noter surtout une différence capitale entre le mode d'action de la peinture et celui de la musique. Celle-ci va droit à l'âme sans aucune représentation intermédiaire ; la peinture est, au contraire, représentative, les perceptions picturales qui nous émeuvent ont des noms ; dans un paysage, par exemple, ce sont des collines, des ruisseaux, des arbres, et, si peu objectives que soient ces perceptions, elles nous manifestent avec évidence l'existence d'unités extérieures à nous auxquelles nous appliquons ces noms. C'est donc à travers le monde extérieur et par son moyen que le paysage nous touche ; son action sur l'âme n'est point immédiate comme celle d'une symphonie. Cette différence a la plus grande importance dans la liaison des

idées qui forme la rêverie, car dans la vue d'un arbre ce qui nous intéresse ce n'est pas seulement son expression subjective, l'affinité de sa ligne et de sa couleur avec des sentiments analogues en nous; c'est en outre son rôle dans la vie, son utilité, sa destination, d'où naissent une foule de souvenirs qui peuvent diversement modifier son expression subjective. La figure et la couleur d'un buisson où j'ai été piqué par une guêpe ne m'affectera pas comme telle mélodie qui, n'étant attachée à aucun objet extérieur et persistant, aura moins de chances d'être accompagnée pour moi de quelque impression désagréable.

En résumé, le paysage, nous révélant trop peu de l'essence intime des choses, nous captive par l'expression subjective des lignes et des couleurs; cette expression éveille en notre âme une rêverie délicieuse, où la tendresse, la mélancolie, la joie sereine l'emportent de beaucoup sur les passions aiguës et violentes.

Quand, en présence d'un site, on se demande ce qui en constitue la beauté, on trouve que la nature de cette beauté est fort complexe. C'est évidemment le charme des lignes et des couleurs, ce qu'il y a d'agréable dans la perception sensible, qui en est l'élément fondamental; cet élément déjà suffit à solliciter la rêverie. Mais la perception d'un site n'agit pas sur notre âme comme le ferait celle d'un tapis ou de tout autre assemblage de tons ne représentant aucun objet déterminé, ou comme une pure symphonie, car le champ de la rêverie qu'elle fait naître est moins vague et moins illimité. La condition terrestre

en prescrit l'étendue et le fond ; la terre s'offre à nos yeux sous un de ses aspects et propose à notre imagination des jouissances précises; elle reste inséparable du ciel qui la domine. Devant un beau site, on voudrait y vivre en associant à sa vie tout ce qui la rendrait précieuse. En un mot, la beauté d'un site nous fait concevoir l'idéal du bonheur en un certain lieu de la terre. Cette conception très douce ne va pas toutefois sans un regret plus ou moins conscient de ne pouvoir réaliser ce bonheur; on sent à ses pieds l'invisible mais pesant boulet de la vie réelle; mille impossibilités enchaînent l'aspiration et la rendent mélancolique. On peut dire que tout agréable site vu par un homme que la civilisation attache à la ville est pour lui pareil au coin de campagne vu par un prisonnier à travers les barreaux de son cachot. Il existe une incompatibilité douloureuse entre le progrès social qui implique une savante industrie et la félicité naïve à laquelle nous convie la campagne. Aucun homme ne peut goûter la plénitude du bonheur au milieu de la nature livrée à elle-même; le paysan ne comprend pas la campagne et il en avilit la grâce en la cultivant ; l'homme des villes sent qu'il n'est pas fait pour en supporter le frugal régime, et son vêtement même l'en avertit. Dans le paysage, plus peut-être que dans tout autre genre, le sentiment du beau est donc empreint de mélancolie. Mais quand le site prend de l'étendue, quand la plaine, en se prolongeant dans toutes les directions, éloigne l'horizon et en même temps élargit le ciel, la grandeur de l'espace éveille en nous le sentiment du sublime, qui implique

l'illimité, comme nous l'avons remarqué au chapitre III de ce livre. Le ciel, surtout le ciel du matin, entièrement pur, est sublime à la fois par son infinité et par sa pâleur fraîche et nacrée dont la caresse, délicieusement tendre au regard, exprime tout ce qu'on peut concevoir de plus suave au cœur. Qu'un ciel pareil soit réfléchi par une mer paisible dont la cadence, berçant l'âme, l'invite à l'abandon de soi dans une immense quiétude, le paysage est plus sublime encore. Le ciel et la mer expriment toutes les sortes de sublime, car ils n'inspirent pas seulement une pensée de félicité accomplie, ils suscitent aussi, par l'orage et la tempête, des mouvements de volonté héroïque. Cette suggestion est, bien entendu, toute sympathique, car ce n'est pas contre des puissances aussi invincibles qu'on peut songer à lutter; le naufragé ne l'éprouve nullement. Il faut, au contraire, se sentir à l'abri, en sûreté, pour éprouver l'effet sympathique dont nous parlons. La fureur des vagues énormes, vue d'une jetée, nous impose alors une idée de la force irrésistible et en communique l'impétueux transport à notre volonté; nous en éprouvons, en quelque sorte, l'ivresse, et nous crions : C'est sublime!

Le paysage historique, autrefois en honneur, aujourd'hui déconsidéré, représentait des sites servant de théâtre à l'action humaine. Ce paysage était la transition naturelle de la peinture purement historique au paysage purement agreste, tel qu'il est à présent conçu. On peut critiquer le caractère conventionnel et partant le défaut de sincérité et d'exactitude de ce genre mitoyen. Ce qu'il

gagnait en objectivité par l'intervention de la vie humaine, il le perdait en vérité par la substitution de formes préconçues, de types acceptés, à la figure réelle des arbres, des rochers, des terrains. Mais on doit y reconnaître une préoccupation louable de rendre l'étendue et la majesté des spectacles de la nature et pour cela de multiplier les plans et d'ennoblir les lignes. L'expression subjective en devenait plus élevée et accompagnait plus dignement la haute sérénité des temples ou la tristesse des ruines qui rappelaient la fortune des dieux ou des hommes. Cet idéal n'est pas à dédaigner. Mais, par un commerce plus attentif et plus scrupuleux de l'œil et de l'âme avec la campagne, le divorce devait à la longue s'accomplir entre le paysage et l'histoire; il est désormais consommé. La terre est assez riche, assez intéressante par ses propres formes, pour se passer fort bien du concours de l'industrie humaine. D'autant plus belle qu'elle est plus sauvage, la campagne répugne à toute alliance avec la civilisation; elle n'admet, sans détriment pour sa beauté, que les plus humbles demeures, les chaumières, les cabanes qu'elle peut promptement s'assimiler en les revêtant de sa livrée, et les hôtes les plus modestes, les plus voisins d'elle par leur naïveté, les pâtres et les laboureurs, dont bientôt elle a teint les blouses à sa guise. Aucun idéal étranger à la beauté champêtre ne semble s'interposer aujourd'hui entre l'œil du paysagiste et la nature. Il s'attache à la représentation fidèle de ce qu'il voit, mais il ne regarde pas sans choisir : la recherche du motif est en effet son premier souci; l'invention ne consiste pas pour lui à ima-

giner plus et mieux que la nature, car il sait par expérience qu'elle réserve d'incessantes surprises à ses amants, qu'elle a plus d'imprévu que le cerveau le plus fécond n'a d'imagination ; toute son invention se borne à découvrir le point de vue d'où le site lui offrira l'aspect le plus favorable à la satisfaction de l'œil, et à corriger avec tact et réserve les accidents défectueux du modèle. Ainsi le paysagiste compose en se déplaçant jusqu'à ce qu'il ait rencontré le motif qui remplisse, avec le moins possible d'arrangements arbitraires, les conditions de l'agréable. Il est bien sûr, en cherchant l'agréable dans la couleur et la ligne, que sa composition exprimera des sentiments délicats ou élevés, mais comme cette expression est surtout subjective, elle est relative à son propre tempérament, de sorte que selon la manière dont il sympathise avec la nature qu'il a sous les yeux, selon qu'il est plus ou moins impressionnable à telles où telles harmonies de couleurs ou de lignes, il incline même inconsciemment à leur conférer plus ou moins d'importance. Le paysage a cela de commun avec une symphonie musicale que, l'œuvre étant surtout subjective par l'expression, cette expression varie avec le tempérament de la personne qui la perçoit, de sorte que, dans le cas même où satisfaction est donnée à toutes les exigences impersonnelles de l'art, à toutes les règles techniques, une part très considérable de l'impression produite sur autrui par cette œuvre échappe à la responsabilité comme à la volonté de l'artiste; suivant les tempéraments l'impression variera par le côté subjectif de la composition. Comme la même sympathie, quelle qu'en

soit la valeur intrinsèque, émeut très diversement les auditeurs selon leurs diverses dispositions morales, ainsi le même paysage produit autant de rêveries différentes qu'il a de spectateurs différents. Mais le tableau étant représentatif est tenu de remplir certaine condition à laquelle l'impression subjective est subordonnée, car si la représentation n'est pas fidèle, cette inexactitude vicie même l'effet subjectif des lignes et des couleurs; si l'arbre qui est donné pour un chêne n'en a pas le feuillage, quelque agréable que puisse être en soi le ton des feuilles, la perception en sera pénible au spectateur, et ne pourra même lui fournir la matière d'aucune rêverie. En un mot, la vérité est une condition essentielle de tout le charme que peut produire une peinture représentative, même la plus subjective, et cette condition n'existe pas pour la musique subjective, parce qu'elle agit directement sur l'âme sans l'intermédiaire d'aucune représentation. Plus une peinture est objective, plus l'artiste est maître de l'effet qu'elle produit sur le spectateur, car l'expression objective dépend beaucoup moins du tempérament de celui qui la subit que l'expression subjective; la première est déterminée par l'essence latente de l'objet et la signification en est par cela même fixée. De même que les paroles précisent l'expression d'une mélodie, et, en l'objectivant, circonscrivent les divagations de la rêverie, de même les caractères reconnus de l'essence révélée prescrivent à l'imagination des limites; le spectateur sait ce qu'il voit, c'est une chose nommée qu'il ne peut plus interpréter avec une entière indépendance. Si, par exemple,

dans les taches d'un marbre, nous percevons par hasard un visage, l'unité de cette perception s'impose tyranniquement à notre sympathie, et il ne nous est plus possible, sans un violent effort, de combiner capricieusement les taches du marbre pour y faire naître des expressions subjectives.

Il résulte de la précédente analyse que le paysagiste est de tous les peintres un des plus essentiellement coloristes, et qu'il n'en est pas moins tenu de bien dessiner, sous peine de compromettre le charme subjectif de son coloris même. Les formes de ses modèles sont, il est vrai, beaucoup moins strictement définies que les formes animales et moins sujettes à changer de signification par les accidents individuels, car on peut ajouter ou retrancher telle branche à un arbre, telle pierre à une route, modifier la pente d'une colline, la silhouette d'un rocher, dans des limites assez étendues, sans altérer sensiblement l'expression du paysage, tandis que la moindre variation apportée à la direction de la ligne du nez change profondément l'expression du visage. Mais le paysagiste, à travers toutes les diversités accidentelles, doit savoir discerner les caractères constants du type dans les figures individuelles, et ce discernement est rendu plus difficile par la multiplicité même des éléments variables. Les variations des lignes d'un arbre ne peuvent jamais franchir certaines limites imposées par la loi plastique de l'espèce à laquelle cet arbre appartient; tout paysagiste peut affirmer que les branches d'un peuplier, bien qu'elles puissent faire avec le tronc une infinité d'angles diffé-

rents, n'en feront jamais un qui soit inférieur à un certain minimum, ni supérieur à un certain maximum pour les dimensions des branches, suivant leur distance au pied du tronc et l'âge de celui-ci. Chaque essence d'arbre a son type; dans chaque essence il y a un système particulier de ramification, de distribution des feuilles dans le rameau, de groupement des rameaux. L'artiste qui ne s'est pas familiarisé avec les lois et mœurs de la végétation s'expose à produire un monstre dès qu'il confie le dessin à son imagination, et dès lors toutes ses qualités de coloriste sont comme non avenues, car l'illusion et le charme des tons sont rompus par la fausseté des lignes. Il va de soi que le sens décoratif, nécessaire à tout artiste pour la composition d'une œuvre quelconque, est naturellement développé chez le paysagiste, car ce sens, indépendant de l'expression objective, s'exerce sur l'expression subjective, laquelle domine précisément dans le paysage.

IV. *Peinture d'animaux.* — Les habitants les plus familiers de la campagne sont les animaux, et, parmi ceux-ci, les animaux domestiques, le chien, le cheval, le bœuf, le mouton, etc., sont pour nous les plus accessibles, les plus voisins. Il est naturel que le paysagiste, les rencontrant sans cesse et trouvant en eux de dociles modèles, les représente dans ses tableaux. Leurs couleurs s'associent fort bien à celles des terrains, de la végétation et du ciel, et ils offrent en outre l'avantage de donner par leur taille connue l'échelle des hauteurs. Ils introduisent enfin l'élément vivant dans le paysage sans toute-

fois que la vivacité de leur expression objective nuise à l'expression subjective, en général tempérée, de la nature inanimée, car la physionomie de ces bêtes n'est nullement passionnelle, leur forme est le plus souvent lourde et leur allure paisible, la vie qu'ils expriment ne détonne jamais avec l'attitude tranquille des choses qui les entourent. Les animaux ont été observés avec un intérêt et un soin particuliers par certains artistes qui en ont fait leurs modèles préférés. De là un genre qui sert de transition entre la peinture subjective et la peinture objective dont nous allons nous occuper. Nous avons eu déjà, en traitant de la sculpture, l'occasion d'étudier l'animal au point de vue de l'art. Nous nous contenterons de rappeler ici que la recherche et l'intelligence des types ont ample matière à s'exercer sur les formes vivantes si diverses dont la terre est peuplée. Il faut à l'artiste qui les interprète une sagacité pénétrante pour découvrir la loi plastique de l'espèce sous les accidents individuels, une intuition sûre des caractères expressifs de la vie animale pour les dégager et les mettre en saillie, et enfin un sens développé du beau décoratif pour ennoblir les lignes offertes par le modèle et les combiner avec harmonie. Ces aptitudes concernent surtout le dessin; quant au coloris, nous ferons remarquer que les tons semblent se compliquer et se nuancer plus finement, à mesure que le modèle participe davantage de la vie. Nous tenons du témoignage d'un artiste qu'il est toujours plus difficile à un peintre de composer le ton d'un tissu vivant que celui d'une chose inerte, d'un marbre ou d'une étoffe, par exemple.

Cette difficulté croissante se fait sentir dès le règne végétal, s'accentue dans l'imitation du modèle animal, et s'accuse au plus haut degré dans celle du corps humain.

V. *Peinture du nu.* — La représentation du nu constitue le genre assurément le plus important de la peinture et serait aussi le plus objectif, si le vêtement n'accompagnait le corps de l'homme civilisé, c'est-à-dire de l'homme dont les actions sont le plus intéressantes et le plus expressives de son excellence morale. La forme humaine est le chef-d'œuvre des puissances terrestres, elle est la plus agréable, et, par les sentiments qu'elle éveille, la plus belle au regard humain. Nous en avons défini, autant que nous le pouvions, l'idéal plastique, abstraction faite de la couleur, en examinant l'expression sculpturale; il nous reste à déterminer ce que la couleur y ajoute. La couleur contribue beaucoup à l'expression de la vie, mais nous sommes porté à croire que cette expression est loin d'être réellement aussi objective qu'elle le paraît tout d'abord. Il suffit que nos yeux soient habitués à voir la chair vivante plus colorée que le cadavre pour que nous attachions au ton rosé de la peau l'expression de la vie. Il est incontestable que ce ton accuse l'afflux du sang, qu'il en est le signe; or, il y a certainement quelque chose d'objectif dans ce signe, car le rouge est une couleur vive, et, comme le mot même l'indique, la vivacité a un caractère commun avec la vie. Il faut convenir toutefois que la peau qui recouvre les corps les mieux organisés pour la vie n'est

pas nécessairement la plus rosée; non seulement une peau très blanche est compatible avec une santé parfaite, surtout chez la femme, mais elle est réputée la plus belle, et à ce titre elle exprime quelque perfection organique. La pâleur exprime, il est vrai, une émotion morale, mais cette expression n'est point objective, car la pâleur peut accompagner deux états moraux opposés, l'abattement et la colère. Toute variation de l'extérieur est signe d'une variation de l'intérieur; en cela elle est objective, mais l'expression ne l'est que s'il existe quelque caractère commun entre les deux variations, et non pas uniquement simultanéité. Ajoutons que dans les races jaunes ou noires la couleur n'est plus du tout expressive de la richesse du sang, ni partant de l'activité vitale. Ce que nous disons de la peau est également vrai de la chevelure; nous avons déjà eu l'occasion de signaler combien peu l'expression de la couleur des cheveux est objective. On ne peut nier qu'un teint brun et une chevelure noire expriment la vigueur et l'énergie, mais comme un teint pâle et une chevelure blonde se rencontrent également chez des hommes vigoureux et énergiques, l'expression de ces couleurs est ambiguë, douteuse, l'objectivité n'en est jamais assurée. L'analyse de l'expression de la couleur des yeux conduit aux mêmes résultats. Que les prunelles d'une personne soient bleues ou noires, on n'en peut rien inférer sur sa nature morale; en se fiant à la communauté des caractères qui existe entre le bleu et la douceur, entre le noir et la mélancolie, on s'exposerait aux inductions les plus erronées relativement à l'essence

latente. Cette communauté de caractères rend certainement les yeux expressifs, mais d'une expression toute subjective. Il en est autrement du regard, qui est indépendant de la couleur des yeux. L'expression du regard est très objective, car elle procède de la vie morale. La volonté est exprimée par la direction du regard; le degré d'énergie volontaire, depuis la supplication où elle abdique pour attendre tout d'autrui, jusqu'au commandement où elle exige tout de lui, s'exprime par l'ouverture plus ou moins grande des paupières et la fixité plus ou moins persistante de la prunelle. Plus la prunelle est séparée et isolée du bord des paupières et longtemps arrêtée, plus le regard est vif, sa direction nette et impérieuse; plus, au contraire, la prunelle est voilée et recouverte par le bord des paupières, plus le regard s'adoucit jusqu'à la prière et la tendresse. Or, toutes ces expressions sont dues à la ligne et à la lumière, bien plus qu'à la qualité spécifique de la couleur. En résumé, l'expression de cette qualité est surtout subjective; il n'existe pas de communication réelle entre l'essence latente d'un homme et les couleurs qui revêtent sa forme extérieure, mais il y a communauté de certains caractères, tels que l'intensité, la vivacité, entre les couleurs et les sentiments de celui qui les regarde; par exemple, un teint légèrement rosé, des yeux bleus, des cheveux blonds éveilleront par sympathie des sentiments doux dans l'âme du spectateur, et il prêtera spontanément aux yeux bleus, à une personne blonde, les qualités morales avec lesquelles ces couleurs le font sympathiser. Il pourra être induit en erreur, il le sera

probablement dans ses relations avec cette personne, ou dans le jugement qu'il formera sur elle d'après son portrait. Toutefois le peintre qui, pour représenter une figure allégorique, tout imaginaire, la Charité, par exemple, aura choisi ce modèle blond aux yeux bleus, est en droit de supposer que l'expression de ces couleurs, au lieu d'être subjective, est objective. Il lui importe peu que le modèle éprouve réellement les sentiments que son apparence exprime, il lui suffit que l'expression de ces sentiments puisse être tenue pour objective. A ce point de vue les caractères expressifs de la couleur sont des facteurs très importants de l'impression produite par le nu en peinture.

VI. *Peinture symbolique et religieuse.* — Nous avons reconnu, au chapitre de la sculpture, que l'idéal de la forme humaine, sa suprême beauté, exprimerait par l'agréable harmonie des contours à la fois la vie physique la plus florissante et la vie morale la plus complète et la plus haute. Mais l'individualité exclut cette absolue perfection, car elle s'accuse par la prédominance de certaines aptitudes, et cette prédominance s'exprime par des traits particuliers, saillants dans la physionomie générale. Nous avons déjà remarqué que c'est précisément l'expression propre du modèle, son caractère, qui le rend intéressant. Autant de modèles, autant d'espèces de beauté. Il en résulte que l'artiste peut se proposer de symboliser chaque vertu, chaque fonction, par l'espèce de beauté la plus capable de l'exprimer. La peinture symbo-

lique spécialise ainsi l'expression humaine et assigne à sa beauté tel ou tel caractère qui subordonne tous les autres et confère l'unité plastique à leur ensemble. Le choix du modèle exige, dans ce cas, une très grande sagacité, une réflexion profonde; l'artiste y exerce toute sa faculté de sympathie pour discerner entre tous les caractères de la forme les plus expressifs de la qualité maîtresse qu'il se propose de symboliser. Sa tâche est difficile, car l'abstraction qu'il fait en isolant ces caractères risque de nuire à l'intensité de la vie qui est essentiellement concrète. Aussi est-il rare qu'une pareille figure ne soit pas un peu froide; en outre, si expressive qu'elle soit, il est toujours nécessaire que des attributs accessoires viennent préciser sa signification, car la faculté morale qu'elle symbolise est toujours susceptible de plusieurs applications différentes. La mythologie grecque fournit au symbolisme quelques types consacrés assez connus pour que l'expression spéciale n'en soit pas ambiguë; chaque divinité avait d'ailleurs son histoire et son culte qui lui prêtaient la vie; ce n'était plus une entité abstraite. Aujourd'hui, au contraire, quand un peintre veut symboliser une vertu ou une puissance, la Charité, par exemple, la Science ou l'Industrie, il trouve l'imagination populaire vierge de toute idole; l'association des idées n'y est préparée par aucun mythe traditionnel. Il est obligé de créer de toutes pièces le signe de sa pensée. Les religions rendent aux arts un incontestable service en prêtant un corps aux idées abstraites de l'ordre le plus élevé, corps à l'origine fort grossier, mais qui s'ennoblit à mesure que le culte

s'épure. De là entre les religions et les arts une parenté, une solidarité que l'histoire atteste. Depuis le fétichisme des tribus primitives perpétué chez les sauvages actuels, jusqu'à l'idolâtrie ingénieuse des Grecs, on constate un effort constant de l'âme humaine pour fixer sur quelque objet visible ses vagues terreurs et ses vagues aspirations. C'est que le visible affecte toujours une forme déterminée; cette forme s'offre d'abord par les yeux à l'imagination qui la propose comme un appui à la pensée indécise et flottante. Ainsi l'esprit s'est d'abord laissé dominer par les images, c'est-à-dire par les formes, avant que l'expérience et la réflexion lui eussent appris à les interpréter, à en critiquer la valeur objective. Or, ce long asservissement de la pensée à l'imagination a créé entre l'une et l'autre un commerce d'autant plus esthétique qu'il était moins scientifique. Si l'intelligence eût vu clair aussitôt que les yeux, elle se fût tout de suite attachée aux vérités supérieures, c'est-à-dire aux lois, qui étant générales constituent son objet propre, et elle n'eût pas cherché le symbole de ces vérités dans les formes, qui sont toujours particulières. Mais comme elle a dû d'abord tâtonner, le symbolisme lui est, au contraire, venu en aide en la dispensant de définir; la figure précise du fétiche ou de l'idole se substituait au concept indéterminé des forces physiques et morales qui régissent l'univers. L'esprit humain put ainsi croire à quelque chose avant de rien comprendre; la foi devança la connaissance. Les arts, mis en demeure de créer des dieux et des temples dignes de ces dieux, reçurent de leur tâche même une impulsion

puissante. Mais à mesure que, par les progrès de la philosophie et de la science, le masque de la nature se fendait en plus d'endroits et que les essences réelles des choses se trahissaient à travers leurs formes, les attributs surnaturels que se partageaient d'innombrables idoles se détachèrent peu à peu pour se rassembler, et, de plus en plus affranchis du symbole matériel, ne plus constituer que deux entités opposées, dont l'une, idéal de puissance, de justice et d'amour, devait servir à expliquer le bien dans le monde, et l'autre, idéal de désordre et de méchanceté, était nécessaire pour y expliquer le mal. L'anthropomorphisme, divisé naguère entre une foule de divinités, se concentra désormais sur deux types. Il n'y eut plus qu'un Dieu désobéi et bravé par un diable. Cette nouvelle religion n'eût offert que bien peu de prises au symbolisme, et l'art eût été à la fois impuissant à exprimer l'essence divine par aucune forme matérielle, et dépourvu d'inspiration pour exprimer l'essence contraire qui exclut toute beauté, si, en effet, tout le christianisme n'eût offert à l'imagination de l'artiste que ces deux données, l'une abstraite, l'autre odieuse. Mais la figure du Christ, tout ensemble divine et humaine, proposait aux yeux et à l'âme un double idéal que l'artiste trouvait revêtu d'un anthropomorphisme complet très favorable à l'expression et ne pouvait par conséquent manquer d'accueillir avec ferveur. Jamais d'ailleurs sujet plus intéressant ni plus fertile en motifs ne lui avait été fourni, car il s'agissait de conférer par la forme à la matière le plus haut degré d'expression morale, et les évangiles sont pleins

de récits et de paraboles où la nature intervient sous ses aspects les plus divers. Il est vrai, et nous l'avons déjà constaté, que l'esprit même du Christianisme s'opposait au culte de la beauté corporelle, mais si la sculpture devait perdre à ce mépris de la plastique, la peinture en souffrait beaucoup moins, car les couleurs, à quelque expression qu'elles soient employées, peuvent garder toutes leurs qualités agréables, leur finesse et leur éclat. Il est donc tout naturel que la peinture religieuse ait constitué un genre spécial, et que ce genre ait été pendant plusieurs siècles le plus important. L'expression morale y fut profondément étudiée dans toute l'échelle des sentiments, depuis les plus doux et les plus élevés que puisse inspirer la famille, jusqu'aux plus bas et aux plus atroces que puissent conseiller la trahison ou la torture. Les œuvres de Giotto, de fra Angelico, de Raphaël marquent les étapes du progrès dans la peinture religieuse jusqu'au moment où l'idéal de la forme corporelle fait invasion dans le dessin et où s'opère le périlleux mélange de la beauté physique à l'expression extatique. Certes, il y a un abîme entre l'expression de la Vierge à la Chaise et celle de la Vénus de Milo. L'orgueil de la grâce qui se connaît éclate dans la superbe attitude de celle-ci, la modestie de la grâce qui s'ignore préside au maintien de celle-là. Le visage de la déesse n'exprime aucune tendresse, celui de la Vierge respire une mansuétude exquise. Mais dans l'une et dans l'autre la chair fleurit également, et, belle également, affecte toutefois deux expressions opposées, parce que le peintre et le sculpteur,

demandant tous deux à la forme la seule beauté qui intéresse l'art, n'ont pu se trouver en conflit : ils ont pu se servir de la même langue. Contre toute attente, en effet, la beauté de la déesse païenne ne nous parle pas de la volupté, et celle de la Vierge chrétienne ne nous parle pas du mépris de la chair. La première est trop majestueuse pour être impudique, la seconde, comme celle des enfants, trop pure pour faire songer même à la pudeur. Ainsi le génie du statuaire antique et celui de Raphaël se rencontrent dans la même région supérieure du beau; l'un et l'autre, par cela même qu'ils sentaient dans les formes la seule beauté qui soit digne de l'art, devaient spontanément en éliminer l'expression sensuelle. Raphaël, par le goût le plus noble, a discerné dans ses modèles la beauté plastique compatible avec la pensée religieuse, et son idéal implique indivisément l'expression de la vie physique épanouie et l'expression des sentiments les plus purs. Il faut avouer que l'inspiration qui soutenait et fit longtemps prospérer la peinture religieuse est aujourd'hui fort épuisée. La foi diminuant, la sérénité du pinceau n'est plus la même; l'âme du peintre, ne sympathisant plus que rarement avec les états moraux des personnages représentés, communique plus rarement aussi sa chaleur propre à la toile.

La peinture religieuse peut être fort objective par les modèles dont l'artiste s'est servi pour représenter les personnages du tableau et par l'exactitude de la copie qu'il en a faite; mais une telle objectivité n'est pas historique, car ces modèles n'ont qu'une ressemblance extrê-

mement éloignée avec les personnages réels qu'il s'agit de rappeler. Ils ne leur peuvent ressembler que par l'expression; or, la même expression peut être donnée par des visages de types très différents. La composition du tableau n'a guère plus d'objectivé historique; elle est inventée par le peintre d'après des renseignements très vagues et des vraisemblances, et arrangée pour obtenir un motif intéressant. On ne peut nier cependant que la peinture religieuse soit historique au moins par le sujet, en tant que celui-ci n'est pas absolument légendaire. Elle établit la transition entre la peinture symbolique et la peinture d'histoire proprement dite, à laquelle du reste elle appartient par tous les sujets où se trouve mêlée la vie politique.

VII. *La peinture d'histoire.* — Il existe entre la peinture symbolique et la peinture historique un autre genre moyen, où les différentes phases et les différentes formes de la civilisation sont consacrées par des scènes imaginaires; l'artiste se propose, par exemple, de représenter la vie sociale favorisée par l'Agriculture, le Commerce, l'Industrie, les Arts, ou protégée par les armes contre la violence d'agressions barbares, ou détruite par la guerre civile. Les types, les costumes sont arbitraires. Le coloris même peut être imaginaire et ne prétendre qu'à charmer les yeux sans reproduire fidèlement les couleurs réelles; enfin le dessin n'est pas non plus la copie exacte du modèle; l'artiste ne se sert de celui-ci que pour ne pas s'éloigner de la vérité anatomique, et pour s'aider à faire

vivre un type idéal préconçu ou seulement suggéré; on sent qu'un pareil genre est essentiellement décoratif; il est objectif toutefois, à un degré variable, par le sujet, par la donnée tout humaine de la composition. C'est à ces sortes de toiles que la tapisserie emprunte le plus volontiers ses modèles.

La peinture d'histoire est évidemment d'autant plus objective que le sujet est moins ancien et que, par suite, l'artiste a pu réunir plus de documents pour reconstituer la scène à représenter, selon que le type des personnages est mieux consacré par la tradition ou mieux conservé par des portraits authentiques, selon que l'architecture et le mobilier de l'époque ont laissé pour modèles plus de traces sur le sol et de témoins dans les collections. On comprend que le peintre d'histoire doive unir aux aptitudes de l'artiste celles de l'historien et de l'antiquaire. Ses informations ne sont jamais trop nombreuses, les sources n'en sont jamais trop approfondies et examinées, car l'expression de tous les personnages qu'il doit représenter est intimement liée aux divers rôles que leur attribue l'histoire, et il est par cela même curieux de connaître ces rôles le mieux possible et avec la plus grande exactitude. La fidèle reproduction des costumes, des meubles, de tout le milieu matériel d'une époque, concourt à l'expression vraie des mœurs de cette époque; chaque produit de l'industrie humaine porte le sceau de ses créateurs, et, en révélant leur science et leur goût, exprime leur état moral. Ajoutons que le passé est plus pittoresque, en quelque sorte plus coloré que le présent.

On peut s'en rendre compte : les enfants jouissent plus vivement par les yeux que les hommes faits, parce que leur intelligence n'est pas encore ouverte aux conceptions abstraites qui dénudent la vérité pour la dégager des apparences multiples et diverses, de même les peuples jeunes aiment tout ce qui brille ; c'est le concret, avec la variété et l'éclat de ses couleurs, qui les frappe et les attire, avant que le progrès des sciences ait intéressé l'âme à d'incolores formules et simplifié la nature par la découverte des classifications et des lois. Aussi, plus une civilisation est avancée, moins les yeux ont besoin de formes décoratives et de colorations riches. Cette tendance se manifeste dans la sécheresse des lignes architecturales et dans la terne et froide uniformité des vêtements. Le peintre d'histoire obéit donc à des instincts de coloriste en demandant des modèles aux mondes évanouis, mais sans aucun doute il est dominé par une aptitude spéciale à exprimer la vie morale des hommes par leurs actions. Or, entre ces actions il choisit celles qui, étant les plus importantes, ont dû avoir pour mobiles les passions les plus fortes et se sont, par leur intérêt même, gravées dans la mémoire et dans les annales des peuples. On peut donc dire que, de tous les genres, la peinture historique est celui où l'expression est la plus objective par l'intensité des sentiments exprimés. La liberté même que s'y donne l'artiste de choisir parmi les modèles vivants ceux dont la physionomie est le mieux adaptée aux passions que l'événement à représenter dut exciter, cette liberté qu'il est du reste obligé de prendre

quand il ne reste aucun portrait des personnages, profite à la puissance expressive de l'œuvre, et par cela même à sa vérité sinon réelle, du moins idéale.

VIII. *La peinture de genre.* — La peinture de genre confine, par certains sujets, à la peinture historique, en ce sens que les acteurs de la scène représentée peuvent être choisis dans un siècle passé qui leur prescrit un certain costume et un certain mobilier, sans être toutefois des personnages connus accomplissant une action célèbre. Dans la peinture de genre l'expression objective est d'un intérêt moins important, moins sérieux, que dans la peinture historique, puisque le sujet, livré tout entier à l'imagination de l'artiste, ne saurait nous attacher autant qu'un événement fameux dont les héros sont renommés. Mais si l'on considère que les sujets qui défraient ce genre sont en grand nombre contemporains, que dès lors l'artiste, au lieu de conjecturer, n'a qu'à surprendre la vie actuelle en plein exercice pour y choisir ses sujets, et qu'ainsi ses modèles se trouvent naturellement tout rapprochés de son idéal, on reconnaît que cette peinture est, en général, plus objective que la peinture d'histoire. Il semble même, d'après la tendance des plus récentes écoles dites réalistes, que l'artiste, exclusivement soucieux de rester le plus possible fidèle à la nature, doive de plus en plus se cantonner dans ce genre. Par la raison spécieuse qu'aucun personnage historique ne peut être ressuscité pour venir poser devant le peintre, celui-ci s'interdit tout le champ du passé, il croit devoir se borner

à copier ce qu'il voit comme il le voit. Rien assurément n'est plus respectable que la sincérité dans les arts, et la scrupuleuse fidélité de la copie au modèle est pour l'artiste une merveilleuse préparation, comparable aux exercices que fait un violoniste, car il faut que le peintre habitue la main à composer la couleur juste, comme le musicien la note juste; le modèle impose et définit nettement à la main sa tâche. Mais si tout l'art se bornait à une copie, l'art ne serait intéressant que par la difficulté vaincue; admirer un tableau, ce serait admirer un tour de force, tour, il est vrai, bien difficile, car, pour être conséquent, l'artiste devrait s'appliquer à dépouiller son propre tempérament qui s'interpose entre lui et le modèle et ne peut qu'en altérer l'exacte reproduction. L'art heureusement, nous le savons, est tout autre chose qu'une copie, et le modèle que la main doit fidèlement reproduire, ce n'est pas l'image telle qu'elle est déterminée sur la rétine par l'objet qui pose, c'est cette image vue par l'artiste à travers son tempérament et interprétée selon l'idéal qu'il s'en fait d'après son tempérament. Ce qui nous intéresse dans une œuvre d'art, c'est la sélection faite, parmi les données de la nature, par le caractère de l'artiste. La photographie nous renseigne sans nous toucher comme œuvre d'art, parce qu'elle ne fait aucun choix dans les traits de ses modèles. Nous savons gré à l'artiste de son habileté d'exécution et nous en faisons grand cas, parce que nous devons à cette habileté la jouissance de voir la nature exactement telle qu'il la voit; mais nous dispenserions très volontiers la main de

sa pénible entremise si quelque appareil phrénographique pouvait la suppléer, et, comme elle, transporter sur la toile l'image mentale du modèle, c'est-à-dire, non pas l'image visuelle peinte sur la rétine par le modèle même, mais la transfiguration de cette image par le tempérament et la pensée de l'artiste. Nous sommes très loin de méconnaître l'importance d'une exécution habile et fidèle; cette qualité ne s'acquiert que par un apprentissage long et ingrat, et, sans elle, à vrai dire, les plus belles conceptions demeurent captives dans l'âme de l'artiste ou n'en sortent que défigurées. Nous nous contentons de rappeler qu'il n'y a œuvre d'art qu'autant que la main de l'artiste a exactement imité le modèle, non tel qu'il le perçoit, mais tel qu'il l'interprète selon son idéal.

IX. *Le portrait.* — Le portrait est assurément le genre de peinture le plus objectif. Il s'agit, en effet, pour le peintre uniquement de bien pénétrer l'essence intérieure du modèle, et toute son invention se borne à composer le portrait, c'est-à-dire à surprendre le modèle dans l'attitude qui est à la fois la plus naturelle et la plus expressive, et à l'éclairer le plus favorablement pour l'effet pictural, en un mot à créer le motif. Nous avons eu déjà l'occasion, en analysant la statuaire, d'examiner en quoi consiste pour l'artiste l'intelligence du modèle vivant à représenter, comment il doit en dégager le type, et comment la vérité du type, par la suppression des accidents de la forme, loin de diminuer la ressemblance, l'augmente en l'élevant. Nous renvoyons le lecteur à ce

paragraphe. Mais le portrait en peinture diffère du portrait en statuaire à plusieurs égards. D'abord la recherche du motif dans le premier se complique du choix d'un jour convenablement distribué. En outre, tandis que le sculpteur en éliminant du modèle la couleur restreint la ressemblance à la fidèle expression du dessin, c'est-à-dire à l'expression tout objective ou du moins la plus objective, le peintre, lui, doit tenir le plus grand compte de l'élément surtout subjectif de l'expression, qui est la couleur. Le corps d'un homme, par son dessin, ressemble beaucoup à l'âme de cet homme, et c'est de cette ressemblance seule que le sculpteur se préoccupe; le corps, par sa couleur, au contraire, ne ressemble que peu à l'âme; cette ressemblance, au point de vue de l'expression de l'âme, est même négligeable, mais elle est partie intégrante de ce qu'on appelle vulgairement la ressemblance, parce que la couleur accompagnant toujours le corps lui sert de signalement. Le peintre, qui se propose de rendre le modèle reconnaissable dans la copie, fait aussi consister la ressemblance dans tout ce qui le rend reconnaissable, c'est-à-dire dans tout ce qui le signale, à quelque titre que ce soit. Il s'attache à rendre le ton des cheveux aussi exactement que la ligne du nez, bien que la couleur des cheveux n'ait qu'une expression subjective beaucoup moins essentielle à l'expression psychique du modèle que la ligne du nez dont l'expression est très objective. On comprend, par les observations précédentes, que le portrait est le genre où le peintre peut avec le moins d'inconvénient se montrer le moins coloriste, car en

négligeant la couleur il néglige l'élément le moins important de la ressemblance, celui qui n'est pas le signe le plus expressif de l'âme. On comprend par là aussi pourquoi il est si facile à un enfant même de reconnaître quelqu'un dans un portrait fait simplement au crayon; c'est que la ressemblance intime, la ressemblance par l'expression objective, est conservée, et rien ne prouve mieux la puissance de cette expression que l'extrême simplification qu'on peut faire subir à un portrait sans en altérer la ressemblance. On peut en quelques coups de crayon justes évoquer tout un visage; les caricaturistes le savent, et il leur suffit d'exagérer un ou deux traits bien choisis pour rendre la ressemblance frappante. Il n'en est pas moins vrai que le portrait est un genre très favorable au coloris. Les qualités du pinceau y trouvent toutes leur application, car la chair humaine est susceptible d'une infinité de colorations les plus fines, les plus délicatement nuancées, comme aussi les plus riches. Au reste, le portrait requiert et exerce toutes les aptitudes du peintre. L'aptitude à la sympathie ne saurait être trop développée chez le portraitiste. Ne doit-il pas, en effet, ressentir, pour la bien rendre, l'affection morale la plus habituelle au modèle ? Qu'un artiste au cœur sec puisse discerner, dégager et mettre en saillie les caractères propres au visage d'une personne tendre; qu'un artiste sans profondeur ni finesse d'esprit puisse interpréter l'expression d'un homme de génie ou de goût, c'est ce qui, assurément, paraîtra bien difficile. Une seule aptitude peut n'être pas indispensable au portraitiste,

l'aptitude à la composition d'un ensemble de plusieurs figures : il y faut apporter une faculté d'invention sans laquelle le sens de la beauté décorative demeure incomplet et pauvre.

Nous avons passé en revue les principaux genres de la peinture et signalé dans chacun la part d'expression tant subjective qu'objective qui lui revient. Les aptitudes qui satisfont chez le peintre aux exigences de ces différents genres sont assez indiquées par les définitions mêmes de ces genres pour que nous puissions nous dispenser de les analyser plus expressément. Ce serait un travail oiseux que le lecteur a d'ailleurs fait spontanément lui-même.

Une peinture, à quelque genre qu'elle appartienne et quel qu'en soit d'ailleurs le sujet, est bonne si le motif en est pictural, la composition à la fois vraie et décorative, le dessin et le coloris justes et agréables. Mais faire de la bonne peinture n'est pas encore en faire de la belle; on sent qu'il existe une nuance entre un bon tableau et un beau tableau. Une peinture est belle quand elle remplit à un degré éminent les conditions de son genre, et comme il résulte de notre analyse précédente que les genres se différencient surtout par l'expression plus ou moins subjective ou objective que chacun d'eux comporte, c'est la puissance d'expression subjective ou objective qui confère la beauté à la peinture, et il faut y reconnaître autant d'espèces différentes de beauté qu'il s'y distingue de modes différents d'expression. Ainsi la beauté d'une nature morte, celle d'un paysage, d'un nu, d'une pein-

ture symbolique ou religieuse, d'une peinture historique, d'un tableau de genre, celle d'un portrait, ne sont pas les mêmes ; la jouissance esthétique que nous font goûter ces diverses espèces de beauté varie avec elles. On peut donc douter qu'il soit possible d'accorder la supériorité à tel ou tel genre sur tel ou tel autre ; il semble que le beau dans l'un et le beau dans l'autre ne soient en rien comparables. Chacun de ces genres exige chez le peintre certaines aptitudes spéciales, et il est extrêmement rare, sans doute même impossible, qu'un seul peintre réunisse dans sa personne toutes les aptitudes si diverses requises par tous les genres à la fois. Par exemple, la nature morte n'exerce pas la sympathie objective et n'exerce que fort peu la sympathie subjective, comme nous l'avons fait observer en son lieu ; partant, le peintre de nature morte n'est pas sollicité à la rêverie, et par cela même son interprétation du modèle s'éloigne moins de l'imitation exacte ; il doit sa qualité de précision à son peu de goût pour la rêverie ; or, c'est la disposition à la rêverie qui rend le paysagiste sensible à l'expression subjective propre au paysage. Il y a donc quelques raisons pour qu'un même peintre ne soit pas également doué pour la nature morte et pour le paysage. Il y en a bien plus encore pour que le paysagiste n'excelle pas dans le portrait, ni dans le nu, car il n'y a rien de plus objectif que le portrait et le nu ; l'expression y est déterminée par une essence latente qui limite le champ de la rêverie. Dans la peinture objective même, un peintre de portraits tenu d'être physionomiste, c'est-à-dire de discerner les carac-

tères que les passions et les qualités dominantes impriment à la forme, pourra être apte à la sympathie qui ressent ces caractères, sans l'être à celle que met en jeu la beauté corporelle; l'une de ces sympathies paraît même exclure l'autre, car le génie de la caricature s'allie rarement au sens des belles formes. On voit par ces quelques exemples qu'il y a divergence, sinon incompatibilité, entre les aptitudes différentes requises pour exceller dans les différents genres. On ne rencontre donc pas toutes les aptitudes ensemble chez le même peintre. Dès lors, on ne peut dire qu'il y ait aucun genre inférieur, car dans quelque genre que ce soit un peintre peut être supérieur à tous les autres, et les mettre au défi de l'y égaler. Si le peintre de nature morte peut envier au peintre d'histoire son imagination et sa puissance de sympathie, celui-ci peut lui envier soit la justesse de sa vision, soit la richesse de son coloris, et ainsi chaque peintre aurait des leçons à recevoir de tous les autres.

En résumé, les divers genres comportent des talents divers. Ces talents relèvent d'aptitudes spéciales, souvent inconciliables, de sorte qu'ils ne sauraient tous, au même degré, appartenir à un même peintre; ils se répartissent donc sur des peintres distincts dont chacun se trouve ainsi avoir sur les autres une supériorité partielle.

On peut toutefois se demander si, en peinture, toutes les supériorités partielles, toutes les différentes espèces de talents s'équivalent, ou si, au contraire, il existe pour eux une hiérarchie; si, par exemple, on doit accorder la prééminence au talent du portraitiste sur celui du peintre

de nu, au talent du peintre d'histoire sur celui du peintre de genre, etc., en admettant, bien entendu, que chacun de ces peintres excelle dans son genre. Ce qui rend la question difficile à résoudre, c'est que toutes les aptitudes sont également importantes par des raisons différentes. Si elles étaient toutes compatibles entre elles, et qu'on pût les concevoir réunies chez un même peintre à un même degré, il est évident que le genre qui exige le plus d'aptitudes diverses serait le plus difficile et, partant, le plus considérable; mais, en réalité, dans chaque genre telle aptitude est sacrifiée à telle autre, et pour conférer à un genre la supériorité sur un autre il s'agit de savoir si l'aptitude qu'il exerce est préférable à celle qu'il exclut ou du moins néglige. Rien n'est plus délicat que cette appréciation. La qualité du coloris, par exemple, est si essentielle au mérite d'une peinture, que les plus intéressantes compositions d'un peintre d'histoire ne captiveront pas plus un véritable connaisseur qu'un fin ton de chair, ou même un puissant ton de bouteille, composés par un peintre de nu ou de nature morte; non pas que ce connaisseur n'admire la richesse d'imagination et la profondeur de pensée du premier; mais, tout en avouant l'importance de ces qualités poétiques, il les sent moins essentiellement picturales que le don et la science du coloris, qui sont cultivés par le second avec plus d'attention et d'amour. Tout ce qu'il pourra faire pour demeurer impartial sera de ne donner la primauté à aucun des deux, parce que leurs talents ne sont pas comparables.

Toute tentative de classer les genres par ordre d'im-

portance serait donc téméraire. Chaque peintre, ayant conscience de la difficulté du genre qu'il a spécialement approfondi, est naturellement enclin à ne le reconnaître inférieur à aucun autre. Autant il est aisé, en théorie, de faire un pareil classement, autant la réalité y répugne, parce que les tempéraments se partagent les aptitudes et qu'aucune ne prévaut sur les autres. Remarquons toutefois qu'il y aurait quelque chose de choquant à ne pas reconnaître aux compositions des Michel-Ange et des Raphaël un idéal supérieur à celui de Téniers. En considérant l'idéal respectif des différents maîtres, quand d'ailleurs leurs qualités de dessinateurs sont à peu près égales, on doit sans doute accorder la prééminence à ceux qui mettent les sensations visuelles au service des plus hautes conceptions. Sans insister sur cette classification difficile et sujette à contestations, bornons-nous donc à indiquer les différentes espèces de beauté dont la peinture est susceptible.

La distinction des genres en peinture n'est pas aussi fortuite ni aussi arbitraire qu'on pourrait le croire tout d'abord. Nous avons vu, en effet, qu'elle repose sur la proportion croissante d'objectivité qui entre dans l'expression à la fois subjective et objective des modèles fournis par la nature; comme à chaque degré de cette proportion correspond un certain tempérament d'artiste, une loi nécessaire a réglé entre les divers tempéraments le partage des diverses catégories de modèles. Chaque genre a sa beauté propre, mais la démarcation entre les genres n'est pas tranchée, le passage de l'un à l'autre est

insensible, parce que la part de l'objectivité dans l'expression peut croître continûment; c'est ainsi, par exemple, que le paysage vient se confondre avec la peinture de genre quand l'artiste attribue dans ses compositions une telle importance aux figures humaines, que l'expression objective de celles-ci arrive à l'emporter sur l'expression subjective du paysage même; la peinture allégorique confine de même à la peinture historique. Nous n'essaierons donc pas de définir le beau propre à chaque genre. Il nous suffira de distinguer en peinture le beau qui relève de l'expression subjective et le beau qui relève de l'expression objective; la beauté de chaque genre, et même de chaque tableau dans son genre, sera faite de ces deux éléments esthétiques, combinés dans la proportion que l'œuvre comporte.

La peinture est représentative, c'est-à-dire que la nature lui fournit des perceptions sensibles toutes faites, des modèles proposés à l'imitation; c'est ce qui la distingue profondément de la musique. Si les couleurs pouvaient être arbitrairement assemblées et composées, elles se comporteraient comme les sons, et le beau pictural serait analogue au beau musical, avec cette seule différence, déjà signalée, qu'en peinture l'idéal serait moins mouvementé, moins passionné qu'en musique où l'expression des états du cœur trouve le plus de ressources, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer. Mais la peinture est représentative; elle procure donc par l'imitation une jouissance particulière, qui est même la seule que le plus grand nombre soit capable d'y goûter.

Elle plaît par là comme un jeu qui réussit, et pour beaucoup de gens un beau tableau est celui qui fait illusion, où la représentation peut être prise pour la chose même représentée qui a servi de modèle. Il est remarquable qu'à cet égard le vulgaire n'est même pas difficile à contenter; il supplée par l'imagination à l'imperfection de la copie, car il voit moins avec ses yeux qu'avec les souvenirs que le tableau lui suggère; le tableau fait signe à sa mémoire et celle-ci l'achève. Le connaisseur est beaucoup plus exigeant pour la vérité de la copie, car l'incorrection du dessin et la fausseté des tons lui sont très sensibles, mais cette vérité dont il a besoin n'est pas du tout l'exactitude servile qui porterait au comble la satisfaction du vulgaire. Il admet parfaitement, il désire même qu'entre ses yeux et le modèle s'interpose le tempérament de l'artiste, mais par cette interposition la nature doit être transfigurée, non faussée sur la toile; en d'autres termes, la copie doit représenter l'idéal de l'artiste en traduisant l'intuition qu'il a du type dont le modèle n'est qu'un exemplaire imparfait.

La couleur a, nous le savons, une expression beaucoup plus subjective qu'objective; on serait donc tenté de croire que la peinture favorise éminemment la rêverie. On se tromperait : comme la couleur est toujours attachée aux objets et leur sert de signalement constant, son expression subjective est liée aux idées particulières qu'ils éveillent et bornée par ces idées mêmes. Par cela seul que le peintre se sert d'un modèle il restreint le champ de sa rêverie, il particularise son idéal et le pré-

cise; c'est en quoi il diffère du musicien qui, pouvant composer des œuvres dont l'expression soit purement subjective, n'impose aucune limite à sa rêverie, aucune détermination à son idéal. Nous avons défini, dans les chapitres précédents, le gracieux, le beau et le sublime dans les arts décoratifs, dans l'architecture et dans la sculpture, qui s'adressent à l'âme par le sens de la vue. La peinture pouvant représenter tout ce qui est du ressort de ces différents arts, la qualité esthétique qui lui est propre implique toutes les qualités esthétiques que nous avons déjà étudiées, mais en tant que ces diverses qualités relèvent du dessin. C'est par le dessin que la peinture est objectivement esthétique, c'est à la fois par l'élément décoratif du dessin et par la couleur qu'elle l'est subjectivement.

En présence d'un tableau quelconque, pour en apprécier la valeur nous avons d'abord à examiner si, quel qu'en soit le sujet, il est bien peint, c'est-à-dire s'il constitue réellement une œuvre de peinture. La jouissance que procure un bon coloris à un œil bien fait est si profonde, qu'une toile peut solliciter et captiver le regard avant même qu'on en ait discerné et perçu le dessin; car il y a dans la qualité des tons un charme et dans leurs rapports une justesse, qui se sentent indépendamment de la vérité même de la représentation; en un mot, un tableau doit plaire tout d'abord comme le ferait un tapis agréablement nuancé, sans égard à son expression objective. Tout tableau qui ne produit pas cette première impression de plaisir sensuel n'existe pas comme œuvre picturale, bien

que d'ailleurs il puisse être fort recommandable par la composition poétique et le dessin. Tout tableau qui produit cette impression est doué de la beauté subjective essentielle à la peinture; il est comparable, sauf les réserves que nous avons précédemment faites, à une belle symphonie. Remarquons tout de suite que c'est l'heureux choix du motif qui détermine la belle harmonie des couleurs par une distribution favorable des lumières et des ombres. Reconnaître l'effet agréable du premier aspect d'un tableau, c'est donc implicitement faire l'éloge du motif. A peine le regard s'est-il arrêté sur la toile, qu'aussitôt le sujet se révèle et en même temps l'expression objective s'impose par le dessin. Des beautés d'un tout autre genre peuvent se manifester alors. En premier lieu, apparaît la composition linéaire, purement décorative, qui avait été primée par l'effet général du coloris. Cette composition est rendue intelligible par le sujet, car les lignes se comprennent différemment selon l'unité de perception qu'on leur prête, mais elle est néanmoins indépendante du sujet, en ce sens que dans tous les cas les lignes doivent s'accorder pour former un ensemble agréable, décoratif. Le caractère encore subjectif de cette composition exclut la considération des qualités ou des défauts du dessin en tant qu'il représente plus ou moins exactement le modèle, mais il faut que l'inexactitude ne soit pas une incorrection, car une faute d'anatomie, par exemple, importune toujours le regard de manière à compromettre l'effet purement décoratif de la composition. Les vices de coloris et de composition linéaire, qui

sont les premiers dont la critique ait à se préoccuper, condamnent d'abord tous les tableaux, à quelque genre qu'ils appartiennent.

A cet examen préliminaire succède l'examen de l'œuvre au point de vue de son genre, c'est-à-dire au point de vue de la représentation plus ou moins exacte et de l'interprétation plus ou moins intéressante du modèle que comporte le genre. Selon le degré d'objectivité de celui-ci, l'intelligence des types, la composition poétique de l'œuvre, l'idéal de l'artiste appelleront l'attention du critique et mériteront sa louange ou son blâme. Un critique digne de ce nom ne doit pas, pour juger une œuvre, substituer son tempérament à celui du peintre ; il doit, au contraire, imposer silence aux préventions favorables ou défavorables que lui suggère son idéal personnel et tâcher de comprendre l'inspiration du peintre en pénétrant sa nature. Cette abdication de son goût propre est excessivement difficile ; elle est presque impossible à un artiste créateur lui-même, car il s'est trop exclusivement et trop longtemps complu dans la culture du genre où ses dispositions natives le font exceller pour pouvoir admettre sans impatience un autre idéal que le sien. C'est pourquoi l'artiste producteur est rarement un critique impartial. Le plus équitable, le meilleur critique est l'homme à qui ne manque, pour être un artiste producteur, que la correspondance de la main avec le cerveau, l'homme qui voit avec l'œil et l'âme de l'artiste sans être doué du don manuel de l'exécution. Celui-là, malgré les tendances de son tempérament, n'a pu s'attacher à un

genre particulier au point de méconnaître les aptitudes requises par les autres genres ; il est évidemment placé dans des conditions plus avantageuses pour reconnaître toutes les qualités et rendre justice à tous les talents. Mais il faut avouer que ce critique idéal n'existe pas, et les artistes doivent s'estimer fort heureux quand ils rencontrent un juge à peu près indépendant et suffisamment éclairé.

CHAPITRE VIII

OBSERVATIONS SUR LA CRITIQUE D'ART. — CONDITIONS POUR QU'UN CRITIQUE D'ART SOIT COMPÉTENT. — DE LA PROPRIÉTÉ DES TERMES EMPLOYÉS DANS LA CRITIQUE D'ART. — APPLICATION DU VOCABULAIRE DE LA MUSIQUE A CELUI DE LA PEINTURE ET RÉCIPROQUEMENT. — CE QU'IL Y A DE LÉGITIME DANS CETTE APPLICATION.

ous voudrions, dans ce chapitre, compléter par quelques observations ce que nous avons dit de la critique dans le précédent.

Tous les artistes se plaignent plus ou moins de la critique telle que la font les écrivains qui se piquent de s'entendre aux arts. On doit convenir que leurs plaintes ne sont pas sans fondement; celles des peintres surtout nous paraissent très légitimes. Les peintres, en effet, sont plus exposés que tous les autres artistes à la témérité des jugements portés par les hommes de lettres qui ne se sont pas donné la

peine de réfléchir profondément sur les arts. La raison en est simple : nul ne se risque à parler de musique sans avoir quelque peu d'oreille, car la gamme est parfaitement définie, et l'on se ferait prendre en flagrant délit d'inaptitude dès les premiers mots. Il faut avoir fait des études toutes spéciales, dont les unes, scientifiques, sont très positives, les autres, esthétiques, de l'ordre le plus élevé, pour pouvoir comprendre les difficultés de l'architecture, en connaître les problèmes, et rendre justice aux solutions de ces problèmes. Il faut être doué d'un sens de la beauté plastique tout spécial aussi pour être capable de goûter la forme abstraite qui fait l'objet de la sculpture; avec les couleurs et l'élément dramatique de la vie s'évanouit aux yeux du plus grand nombre la vie même, et avec la vie tout intérêt. Le commun des hommes, par vanité ou par pudeur, n'avoue pas à quel point la statuaire l'attire moins que la peinture, mais il suffit d'observer le public d'une exposition pour le constater. Le littérateur a conscience de son incompétence en sculpture; pour juger la valeur d'une statue, il ne se fie guère à ses propres lumières et consulte ou du moins écoute les sculpteurs avant de se prononcer. Il y a là une certaine garantie de justesse dans ses appréciations. Mais cette garantie fait trop souvent défaut dans la critique de la peinture par l'écrivain. Il peut de bonne foi se croire compétent; il n'y a pas un bachelier qui hésite *à faire un salon*. « Pourquoi, se dit-il, ne serais-je pas apte à comparer une représentation de la nature à la nature même? Voilà un tableau qui prétend me repré-

senter des objets du monde extérieur, un paysage, des fleurs, des hommes nus ou habillés accomplissant des actes déterminés; est-ce que, avec un peu d'attention, je ne suis pas capable de juger si les images peintes de ces choses reproduisent avec exactitude les modèles mêmes que la nature en a fournis où du moins les souvenirs fidèles que ma mémoire a gardés de ces modèles? Ne suffit-il pas d'ouvrir les yeux, de regarder et de se souvenir, pour être en état de critiquer la peinture? » Tel est le discours que se tient plus d'un écrivain tenté de *faire un salon*. Il ne se demande pas si la peinture n'est vraiment qu'une représentation, si, par elle-même et surtout par le dessin qu'elle implique, elle n'interprète pas les modèles et ne les simplifie pas en les rapportant à leurs types, et si dès lors elle ne suppose pas chez le peintre de rares aptitudes dont il faut au moins soupçonner l'existence, sinon se sentir doué soi-même, pour les apprécier. Il ne se demande même pas (ce qu'il devrait faire avant tout), s'il a l'œil du peintre, sans lequel le sanctuaire de la peinture lui est, à son insu, aussi hermétiquement fermé que celui de la musique à l'homme qui n'a pas l'oreille du musicien.

Il serait excessif assurément et injuste de prêter une aussi grossière ignorance, une illusion aussi naïve à tous les gens qui se mêlent de critique d'art sans être artistes eux-mêmes. Nous l'avons dit, un critique d'art idéal serait un artiste à qui ne manquerait que l'obéissance de la main au cerveau, et qui, grâce à cette unique inaptitude, serait dispensé d'exécuter et par suite exempt de

toute préférence habituelle et exclusive pour tel ou tel genre. Or, plusieurs écrivains ont prouvé qu'ils eussent été des artistes accomplis, s'ils eussent pu aussi aisément qu'avec la plume copier avec l'ébauchoir ou le pinceau les formes écrites dans leur imagination. Ceux-là, certes, sont des juges que les artistes n'ont aucune raison de récuser, mais parmi ceux-là mêmes il en est bien peu dont la critique soit aussi utile qu'on pourrait le souhaiter. Leurs jugements sont loin d'être toujours motivés; ils opposent leur propre tempérament à celui de l'artiste, ils lui affirment que son œuvre est imparfaite, mais ils ne le lui démontrent pas, car en vérité ils sentent qu'elle l'est, ils ne savent pas pourquoi. Aussi les raisons qu'ils en donnent sont bien moins des preuves que des assertions autoritaires. Le langage des critiques, même les plus accrédités, témoigne par une regrettable indécision combien leurs idées sont confuses, combien ils cherchent peu à traduire par l'analyse en concepts définis leurs vagues intuitions. Ils empruntent au vocabulaire de la musique des termes qu'ils appliquent à la peinture et réciproquement. Il y a dans ce procédé un aveu d'impuissance, mais on pourrait l'admettre encore comme pis-aller, car nous savons par notre étude de l'expression qu'un même état moral peut être exprimé par des perceptions visuelles ou par des perceptions auditives, ce qui suppose communauté de certains caractères entre ce même état moral et ces deux espèces de perceptions, et par conséquent communauté de ces caractères entre celles-ci. Un même terme emprunté à la musique ou à la peinture peut donc être

employé pour désigner tel ou tel caractère commun à ces deux arts. Aussi ce qu'on peut reprocher aux critiques, c'est moins de substituer un vocabulaire à l'autre que de ne point faire avec justesse cette substitution. Pour sortir des généralités et préciser l'objet de notre observation, nous allons relever avec méthode tous les rapprochements qu'on peut faire entre les perceptions visuelles et les perceptions auditives, et nous signalerons ainsi les cas où les assimilations que font les critiques sont légitimes ou ne le sont pas.

1° Il existe dans les divers sons que rend un même corps vibrant une qualité essentielle et la plus constante de toutes, celle qui persiste sous toutes les variations de hauteur et d'intensité que peut subir sa sonorité : c'est le timbre. Aussi est-ce par son timbre que chaque instrument de musique est surtout spécifié. Tandis qu'il y a des notes communes à tous les instruments, chacun d'eux a son timbre qui lui est exclusivement propre.

De même il existe dans les diverses sensations visuelles une qualité qui est propre à chacune et persiste quand varient la quantité de lumière reçue par le corps et la vivacité de sa coloration : c'est ce qu'on appelle précisément sa couleur, qualité qui spécifie sa relation essentielle et la plus constante avec le nerf optique. Ainsi, un corps rouge, par exemple, reste coloré du même rouge bien qu'il soit plus ou moins éclairé et que ce rouge soit plus ou moins vif, comme lorsqu'un aquarelliste délaie dans plus ou moins d'eau la couleur donnée par un même pain de vermillon. Cette couleur spécifique est pour

l'œil la qualité qui correspond au timbre pour l'oreille.

2° L'intensité d'un son ne fait qu'en rendre plus ou moins perceptibles à l'oreille le timbre et la hauteur : quand le corps sonore s'éloigne de l'oreille, le son perd de l'intensité sans que le timbre et la hauteur varient.

De même le degré d'éclairage se borne à rendre plus ou moins perceptible à l'œil la couleur du corps observé, sans modifier en elle les qualités qui la distinguent des autres couleurs; le vermillon, par exemple, plus ou moins éclairé, à l'ombre ou au soleil, demeure toujours du vermillon. Quand un corps coloré s'éloigne de l'œil (dans des limites telles, toutefois, que l'influence de la couche d'air intermédiaire, c'est-à-dire la perspective aérienne, reste négligeable), il devient moins lumineux pour l'œil sans que les qualités de sa coloration soient modifiées.

On peut donc dire que le degré d'éclairage pour la couleur correspond à l'intensité pour le son.

3° Un son dont le timbre et l'intensité restent constants est susceptible d'une variation de hauteur.

De même une couleur déterminée, sous un éclairage constant, est susceptible d'une variation de vivacité; on conçoit, en effet, une gradation continue depuis le rose le plus tendre qui confine au blanc, jusqu'au maximum de concentration pour le vermillon tiré d'un même pain d'aquarelle, mais de moins en moins étendu d'eau.

La vivacité, ainsi définie, correspond donc pour la couleur à l'acuité pour le son. Seulement, tandis que l'acuité n'est pas continue et que les notes sont séparées

par des intervalles, la vivacité peut croître continûment, de sorte qu'il y a pour une même couleur une infinité de notes différentes aussi voisines qu'on veut les unes des autres. La gamme continue est la même pour toutes les couleurs, comme la gamme discontinue est la même pour tous les timbres. Remarquons toutefois qu'il est facile de reconnaître exactement si deux sons de timbre différents sont de même hauteur, tandis qu'il est impossible d'apprécier exactement si deux couleurs différentes ont la même vivacité.

4° Il n'est pas exact de dire « la gamme des rouges ou la gamme des verts », pas plus qu'on ne dit « la gamme des timbres » ; mais, de même que les timbres de tous les instruments à archet ont quelque chose de commun qui les classe dans une même famille, et que les timbres de tous les instruments à vent ou de tous les cuivres forment aussi des familles distinctes, de même tous les rouges (le brun rouge, les laques, le vermillon, etc.) ont quelque chose de commun, comme tous les verts (vert véronèse, vert émeraude, etc.), tous les bleus (cobalt, outremer, bleu de Prusse, etc.), tous les jaunes (jaune de Naples, ocre, terres d'Italie, etc.) composent autant de familles distinctes.

5° Quand on entend simultanément deux sons de même timbre et de même intensité, mais de hauteurs différentes, l'oreille est agréablement ou désagréablement affectée, suivant que les intervalles qui les séparent permettent ce qu'on appelle leur accord ou leur consonance, ou ne le permettent pas. Dans le premier cas, les

deux notes se composent en un son nouveau, unique, où leurs qualités respectives restent toutefois distinctement perçues. Dans le second cas, les qualités des deux notes restent distinctement perçues, mais sans que leur simultanéité se résolve en unité; il en résulte une sensation discordante désagréable.

Quand on perçoit simultanément deux sensations visuelles de même couleur sous un même éclairage, mais qui diffèrent de vivacité, deux hypothèses sont à considérer. En premier lieu, les deux taches colorées sont juxtaposées dans le champ visuel, et dans ce cas elles demeurent distinctes et ne se composent d'aucune manière; cette hypothèse n'est pas comparable à celle que nous venons de faire pour deux sons, car deux sons ne peuvent se juxtaposer que dans la mémoire, et nous les avons supposés non successifs. En second lieu, les deux taches sont superposées dans le champ visuel, et dans ce cas leurs degrés respectifs de vivacité s'ajoutent et elles cessent de rester distinctes; il n'y a pas accord, mais addition et entière confusion entre elles. On peut réaliser cette hypothèse en superposant deux verres également éclairés et dont la couleur soit la même, mais inégalement vive.

Il résulte de cette analyse que l'accord entre deux sons n'a pas d'analogue entre deux sensations visuelles. On comprend pourquoi il en est ainsi : c'est, en effet, grâce à la discontinuité de la série ascendante des notes, grâce aux intervalles, que, dans un accord ou une consonance, elles peuvent s'ajouter tout en restant distinctes dans leur

somme; la différence de vivacité entre deux taches de même couleur étant, au contraire, divisible à l'infini, la vivacité moindre de l'une peut se confondre avec une fraction égale à elle-même de la vivacité de l'autre, et, par suite, la première peut se fondre entièrement avec la seconde, dont elle ne diffère d'ailleurs ni par la couleur, ni par l'éclairage.

6° L'audition simultanée de plusieurs timbres différents n'est jamais désagréable, pourvu qu'aucun des timbres, pris isolément, ne soit désagréable et que les notes s'accordent.

Le mélange de plusieurs couleurs différentes peut, au contraire, être désagréable à l'œil, quel que soit d'ailleurs leur rapport de vivacité. Remarquons qu'il s'agit ici du *mélange* et non de la *juxtaposition* des couleurs.

7° Une série de notes laisse dans la mémoire une trace présente où elles conservent, à l'état de souvenirs, leurs qualités respectives, leur ordre et leur vitesse de succession.

Dans une mélodie, chaque note nouvelle est influencée par la série de toutes les notes précédentes; les divers timbres, les diverses intensités, et les diverses hauteurs de tous les sons déjà émis se composent avec le timbre, l'intensité et la hauteur de la dernière note entendue. La sensation que l'oreille reçoit de chaque son nouveau est ainsi relative à toutes celles que la mémoire conserve des sons précédents.

Dans un tableau, chaque ton est influencé par tous les autres tons voisins ; ses qualités propres se composent

avec leurs diverses colorations et leurs divers degrés de lumière et de vivacité. La sensation que l'œil reçoit de chaque partie du tableau est donc relative à celles qu'il reçoit de toutes les autres parties.

A cet égard la palette est comparable à un orchestre et un tableau à une symphonie. Le choix et l'importance relative des tonalités correspondent au choix et à la proportion des timbres; la distribution des lumières et des ombres correspond à celle des différentes intensités du son, et enfin la vivacité relative des tons à la hauteur relative des notes.

8° Avant d'être simultanément perçus dans le champ de la mémoire pour y constituer une mélodie, les sons imposent à l'oreille leur ordre et leur vitesse de succession.

Avant d'être simultanément perçues dans le champ visuel, les images ont dû tomber successivement sous le regard qui les parcourt, mais, à moins que leur expression objective leur confère une disposition qui s'impose à l'esprit et détermine la perception, le regard, pour en faire l'investigation, prend une direction et une vitesse *arbitraires*. Les formes sollicitent son mouvement, mais ne le forcent pas. Quand le regard, après avoir parcouru le champ visuel, se fixe et le perçoit tout entier, on dit encore que les lignes sont *mouvementées*. Ce qu'on appelle alors le mouvement d'une ligne, c'est l'activité mentale s'exerçant encore après que le regard s'est fixé. Ce mouvement tout mental des formes visuelles est donc fort différent de la succession toute physique des sons. Il en

résulte, dans la musique, des caractères qui lui sont propres et qui n'ont pas d'équivalents en peinture, à savoir la mesure, la valeur de la note et le rythme, caractères essentiellement expressifs des passions, des *mouvements* de l'âme, qui manquent à la peinture.

Mais celle-ci, par contre, possède une propriété d'expression étrangère à la musique, c'est *l'orientation* variable des éléments visuels les uns par rapport aux autres. Si dans le champ visuel toutes les différentes couleurs se fondaient les unes dans les autres par des nuances insensibles, il est évident qu'il n'y aurait aucun dessin; le dessin proprement dit est le trait de direction variable déterminé par la limite des couleurs différentes. Une suite de sons dans la durée est comparable à une ligne dont les points seraient d'une couleur variable d'éclairage et de vivacité, mais cette ligne serait constamment droite, car on ne peut concevoir aucune variation d'orientation d'un son par rapport à un son précédent. Or la constance de direction exclut toute idée de dessin. Le mot dessin est cependant usité dans la critique musicale. Avant d'examiner si l'emploi qu'on y en fait est juste, essayons de déterminer comment ce mot peut être applicable à la musique.

On peut dire d'une manière générale que toutes les variations susceptibles de mesure à quelque degré, dans une catégorie quelconque de sensations, peuvent être conçues et exprimées sous la forme d'un dessin, parce qu'on peut toujours les représenter par des longueurs différentes de verticales partant d'une base horizontale et

imaginer toutes les extrêmités supérieures de ces verticales jointes par une ligne sinueuse.

Le langage a fait spontanément l'application de ce procédé à la musique. On dit, en effet, des sons, suivant leurs degrés d'acuité, qu'ils sont plus ou moins hauts, plus ou moins bas. Or, cette locution ne peut se comprendre que si l'on admet une base horizontale au-dessus de laquelle l'acuité de chaque son est représentée par une verticale d'une certaine hauteur. Dès lors les extrémités supérieures des verticales qui représentent les différentes hauteurs des sons consécutifs d'une phrase musicale, sont situées diversement les unes par rapport aux autres et déterminent une ligne qui n'est pas droite et peut figurer un dessin.

Les différentes intensités des sons peuvent être représentées de la même manière. Le langage en témoigne, car élever ou baisser la voix ne veut pas seulement dire, dans le langage ordinaire, rendre une voix plus ou moins aiguë, mais parler plus ou moins fort, c'est-à-dire émettre des sons plus ou moins intenses. Les timbres, enfin, comparés les uns aux autres, sont plus ou moins suaves ou plus ou moins mordants, et l'on conçoit à cet égard qu'on puisse établir une sorte d'échelle entre eux, beaucoup moins nette, il est vrai, que celle des hauteurs et des intensités, mais capable toutefois de figurer une sorte de dessin analogue à ceux dont nous venons de parler.

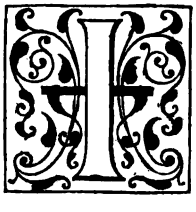
Le mot dessin, d'après les observations précédentes, pourrait donc s'appliquer légitimement à la mélodie. Les musiciens en ont toutefois restreint l'usage; ils l'appli-

quent de préférence à l'accompagnement et à l'orchestration. Ils diront : « Voilà un joli dessin d'accompagnement », si le compositeur a trouvé pour escorter, en quelque sorte, sa mélodie, une phrase d'un rythme quelconque destinée à la faire valoir en revenant à certains moments opportuns. Ils parleront de même du dessin d'orchestre, qui vient ajouter à l'intérêt du dessin d'accompagnement, par une heureuse disposition des timbres choisis. On voit, par l'usage qu'ils font du mot dessin, qu'ils n'ont qu'une assez vague idée de sa signification vraie et n'en tirent pas tout le parti possible pour exprimer, par comparaison, les modifications musicales.

Les parallèles que nous venons de faire indiquent dans quelle mesure la musique et la peinture sont comparables et jusqu'à quel point le vocabulaire de l'une des deux est applicable à l'autre. Nous avons pensé que cette détermination ne serait pas indifférente aux écrivains critiques d'art, soucieux de s'exprimer avec justesse, en usant de toutes les ressources de la langue. Au reste, la propriété des termes est proportionnelle à la netteté des idées, et il faut avouer que l'esthétique est beaucoup trop loin encore d'être organisée pour constituer une science exacte et en avoir pris le langage. Les critiques le savent ; beaucoup en abusent pour s'en tenir à leurs intuitions, mais plusieurs assurément cherchent, comme nous, à se rendre compte de leurs impressions, à motiver leurs jugements et à les formuler avec précision : c'est à ceux-là que ce chapitre s'adresse.

CHAPITRE IX

L'EXPRESSION DANS L'ART DRAMATIQUE. — CONDITIONS DE LA SYMPATHIE CHEZ L'ARTISTE DRAMATIQUE ET CRÉATION DU RÔLE.— IL NE COPIE PAS.— ÉLÉMENTS ESTHÉTIQUES D'UN RÔLE. — LE BEAU ET LE SUBLIME DANS L'ART DRAMATIQUE. — COMPARAISON DES MOYENS D'EXPRESSION DE L'ART DRAMATIQUE, DE LA PEINTURE ET DE LA MUSIQUE.



Il nous reste à examiner la manifestation la plus objective de l'art, l'expression dans l'art dramatique. L'art dramatique, au sens le plus large du mot, met à contribution plusieurs autres arts, tels que l'art d'écrire, la peinture, la musique, et par conséquent exige le concours de plusieurs artistes différents, mais pour l'acteur, qui seul doit nous occuper ici, l'art dramatique consiste à représenter devant des spectateurs un personnage imaginé par un écrivain. Certains arts supposent la collaboration à divers degrés; l'architecte accepte de son client des conditions

d'utilité à remplir et lui concède ainsi une part très importante d'ingérence dans son œuvre ; le musicien, compositeur d'opéras, demande au poète le thème de sa composition ; l'acteur est plus qu'aucun autre artiste subordonné au concours d'autrui. On peut être architecte et construire un temple sans avoir à subir le programme de personne, on peut être musicien sans faire d'opéras, mais on ne peut être acteur sans la coopération d'un écrivain. Il y a là pour l'acteur une dépendance forcée qui lui crée des difficultés particulières. Il reçoit de l'auteur son rôle tout écrit, et il doit le composer d'après cette donnée première qui ne lui est pas fournie par la nature même. Comme il doit cependant jouer avec naturel pour créer dans le spectateur la plus grande illusion possible, il est tenu de se conformer à la nature. Il risque donc, en acceptant un rôle faux, de s'imposer une tâche contradictoire. Aussi est-il doué d'une intuition très sûre pour reconnaître si un rôle est homogène et conséquent. Il est trop intéressé à la vérité du rôle pour se tromper sur ce point ; l'auteur là-dessus peut se fier à sa critique et en suivre les indications. L'acteur, après avoir lu la pièce où il doit jouer, garde de cette lecture une certaine impression qui éveille en lui tout un monde. Les personnages prennent corps dans son imagination, sous des formes, d'abord vagues comme des fantômes, qui se précisent peu à peu. Le personnage qu'il se propose de représenter s'ébauche, se dessine et s'accuse par ses relations avec les autres. La conduite et le langage qui lui sont prêtés révèlent son caractère ; pour le bien

pénétrer, l'artiste étudie donc profondément la logique des actions, celle des paroles, et compose avec tous les traits qu'il a pu recueillir l'unité du personnage, sa figure vivante. Ainsi, la réflexion éclaire et l'induction achève l'esquisse fournie par la plume de l'auteur. Ce travail constitue la création d'un rôle; analysons-le avec attention. Pour créer un rôle, il faut d'abord être capable de le comprendre, et ensuite capable de l'interpréter, il faut en avoir l'intelligence et les *moyens;* ce sont deux aptitudes corrélatives, mais différentes. On ne peut comprendre un rôle qu'autant qu'on peut sympathiser avec le personnage; nous prenons ici le mot dans son acception psychologique, où sympathie n'implique pas nécessairement conformité de nature; nous voulons dire que l'acteur doit être capable de concevoir et d'imaginer avec exactitude, pour en devenir le miroir, l'état moral du personnage : la cruauté, s'il est cruel; la traîtrise, s'il est traître; la jalousie, s'il est jaloux; tout aussi bien que la douceur, la loyauté, la confiance, si ces qualités lui sont attribuées par l'auteur. Il semblerait, à première vue, que l'intelligence d'un rôle dépendît de la conformité du caractère même de l'acteur avec le rôle; il n'en est rien. L'acteur n'a nullement besoin d'être lui-même vicieux ou vertueux pour sympathiser avec les vices ou les vertus du personnage; il n'a besoin que d'être un fidèle écho. Mais, de même que toutes les matières ne sont pas également propres à répercuter les sons, de même les artistes sont diversement organisés pour la sympathie. Il en est peu qui soient capables de sympa-

thiser avec tous les états moraux. La plupart des acteurs se divisent à cet égard en deux catégories bien distinctes, selon qu'ils sont aptes à sympathiser avec les sentiments gais ou avec les sentiments graves, avec les affections tempérées ou avec les passions violentes; ils naissent comédiens ou tragédiens, et leur volonté ne peut presque rien sur cette prédisposition. Mais ce n'est pas toujours, comme on pourrait le croire, leur caractère, enjoué ou sérieux, qui détermine leur vocation pour la comédie ou la tragédie; c'est uniquement leur faculté de sympathie. Ce qui prouve que la faculté de sympathie chez l'acteur est indépendante de son caractère, c'est que tous les comiques ne sont pas portés à la gaieté, ni tous les tragiques à la tristesse. Il se pourrait même que parfois l'acteur ressentît plus vivement l'esprit d'un rôle par le contraste de son propre caractère avec celui du personnage. Chaque homme, en effet, remarque surtout chez les autres ce qui les fait différents de lui-même, et celui qui a le génie de l'interprétation trouve plaisir à revêtir leurs personnages, à vivre ainsi leur vie par sympathie, pour en accroître la sienne et la varier.

L'acteur est souvent doué de cette faculté de sympathie par opposition, que nous avons déjà signalée au chapitre II du premier livre.

Comprendre un rôle, c'est donc sympathiser aussi entièrement que possible, par conformité ou contraste, avec l'essence morale du personnage à représenter. Le représenter, jouer le rôle après l'avoir compris, c'est exercer une autre aptitude que nous allons maintenant étudier.

Il s'agit pour l'acteur d'exprimer au moyen de son extérieur, c'est-à-dire de sa voix, de son attitude, de ses gestes, de sa physionomie, le caractère et les passions, en un mot l'âme du personnage telle qu'il l'a conçue. Dans la sculpture et dans la peinture, l'artiste choisit, parmi tous les modèles vivants que lui offre la nature, celui dont l'extérieur convient le mieux à l'expression de l'idéal qu'il conçoit, et il copie ce modèle en donnant l'importance aux traits les plus expressifs. L'acteur, à proprement parler, ne copie aucun modèle, bien que l'observation de la nature lui fournisse des documents; il peut surprendre l'expression de tel ou tel sentiment sur un visage, dans un geste, et en faire son profit, mais l'imitation directe d'un modèle n'est pas son procédé ordinaire, et il lui serait d'ailleurs impossible d'imiter exactement. La matière avec laquelle il imite ce qu'il voit, c'est en effet sa propre chair; or, cette matière-là n'est pas aussi malléable que la glaise ou l'huile; elle ne peut changer de forme que dans des limites restreintes, imposées par des proportions fixes. L'acteur ne peut ni dépouiller ni aliéner entièrement l'expression stable de son propre corps, il ne modifie à sa guise que l'expression mobile, passionnelle de son visage et de ses gestes. Si habilement qu'il se grime, il ne peut accroître sa taille, ni diminuer la largeur de ses épaules, ni changer la distance de ses pommettes ou de ses yeux, ni se rendre plus maigre qu'il n'est. Quand il veut copier quelqu'un, il se trouve dans la situation d'un statuaire qui voudrait copier un modèle en travaillant sur une statue de bronze cou-

verte d'une couche peu profonde de glaise; à chaque instant son pouce rencontrerait le métal indocile qui opposerait ses dimensions invariables à l'imitation rigoureuse. Ainsi, l'acteur est dans l'impossibilité d'imiter avec la même précision que les autres artistes un modèle donné; il ne le tente même pas, car il faudrait pour cela qu'il fît avec son propre corps un portrait, et toutes ses proportions peuvent s'opposer à la ressemblance. Il ne procède donc pas habituellement par imitation, mais par création; il crée de toutes pièces un personnage qui pourrait exister et dont nous coudoyons les similaires dans le monde réel. C'est la parfaite intelligence du rôle qui lui suggère l'idée de ce personnage; la plus intense réflexion lui est nécessaire pour déterminer cette idée, mais il l'exprime spontanément aussitôt qu'il l'a bien conçue. Aussi l'acteur se manifeste-t-il par l'expression dès l'enfance, à l'âge de la plus grande spontanéité. Il y a des enfants qui sont naturellement grimaciers; d'autres apportent dans le débit d'une fable une sérieuse et personnelle interprétation qui les distingue aussitôt de tous les perroquets leurs camarades. La vérité de leur accent n'est point acquise et ne suppose aucun discernement volontaire pour choisir la note juste; en même temps les traits de leur visage s'altèrent à leur insu pour exprimer l'attendrissement, la passion, ou la finesse malicieuse. Ces récitateurs naïfs s'approprient pour un instant les sentiments qu'ils expriment; la sympathie en eux, qui leur dicte l'expression, est aussi entière que possible; ils deviennent en quelque sorte les êtres qu'ils font parler,

aussi longtemps qu'ils empruntent leur langage. Ces enfants-là ont la vocation dramatique. On en peut conclure qu'un acteur bien doué n'a qu'à faire naître sympathiquement en lui, par conformité ou contraste, un état moral déterminé, pour adapter instinctivement à cet état le signe physique qui l'exprime. Mais il peut arriver que sa faculté de sympathie répugne à refléter tel ou tel état moral, ou que cet état soit susceptible de plusieurs modes d'expression que l'observation seule peut lui révéler, et c'est alors qu'il a besoin de suppléer à l'insuffisance de sa sympathie par une imitation directe de la physionomie d'autrui. Un acteur qui se fierait exclusivement à sa sympathie pour susciter à son extérieur l'expression juste, qui, par conséquent, croirait pouvoir se dispenser de toute étude et de toute observation, s'exposerait à de fréquents mécomptes. Cette présomption, à coup sûr, rendrait son jeu très uniforme. Tout état moral, en effet, la crainte, l'espoir, l'étonnement, le désir, le regret, comporte non seulement une expression distincte, mais encore une infinité de nuances dans cette expression, selon l'éducation et la condition sociale du personnage. On n'est pas certain de deviner exactement par pure intuition en quoi diffère l'expression toute particulière d'un même sentiment chez un paysan et chez un homme cultivé, chez un militaire et chez un marchand; il faut, pour la rendre, avoir observé comment elle varie selon les divers individus qui l'éprouvent. L'acteur doit être attentif à toutes les modifications que peut subir chaque caractère expressif; sinon son jeu ne devient

jamais intime et profond, et ne spécifie pas assez l'expression, ce qui revient à dire qu'il n'est pas varié. On voit que la part de l'imitation pure dans le jeu de l'acteur est restreinte. L'opération essentielle de son art consiste à provoquer en lui-même la sympathie avec le personnage par une profonde réflexion sur le rôle, puis à rendre l'expression que la sympathie lui dicte.

L'aptitude à la sympathie est la plus importante chez l'acteur; c'est, en effet, par cette aptitude qu'il arrive au jeu naturel. Il faut que le rôle lui ait traversé l'âme pour se traduire avec vérité dans l'accent, l'attitude et le geste. Il n'a pas la ressource, comme le peintre dépourvu de pénétration, de s'en remettre uniquement à ses yeux pour obtenir la ressemblance par une copie servile, car nous avons constaté que l'imitation adéquate d'un modèle lui est interdite par le procédé même de son art.

Tout en reconnaissant que la sympathie est le facteur essentiel de leur art, les acteurs expérimentés ne s'y livrent pas aveuglément; ils craignent les entraînements de leur propre émotion, qui leur feraient perdre le sang-froid nécessaire à la parfaite composition du rôle. On s'explique pourquoi il leur importe de conserver tout leur empire sur eux-mêmes : quand un acteur abandonne à la sympathie toute la direction de son jeu, il substitue entièrement sa propre individualité à celle du personnage, il oublie et néglige donc à son insu les différences d'expression qui caractérisent celui-ci; il sent pour son propre compte, il cesse donc de s'aliéner, c'est-à-dire de jouer, il trahit son rôle. Il faut en effet que, pour s'identifier au

personnage, l'acteur fasse une certaine aliénation de soi-même, car si conforme que se trouve être son caractère à celui qu'il doit représenter, la conformité n'est jamais entière, et la condition sociale du personnage spécifie nécessairement l'expression de ses sentiments innés. L'acteur doit donc se surveiller dans ses élans spontanés, de peur que la tendresse ou la colère qu'il exprime ne soient plus celles du paysan ou du prince qu'il représente, mais la tendresse ou la colère telles qu'il est capable de les sentir lui-même. En un mot, tout artiste a besoin de se posséder pour nuancer. Une autre raison la plus ordinaire pour l'acteur de modérer les vivacités de sa sympathie, c'est l'avantage qu'il trouve à ne pas épuiser d'abord toute sa puissance d'action, à graduer ses effets en les ménageant, de manière à porter progressivement à leur comble, sans aucune défaillance, l'intérêt du rôle et l'attention des spectateurs.

Nous sommes en état maintenant d'examiner les qualités esthétiques propres aux créations de l'acteur.

Il faut évidemment distinguer dans tout rôle joué trois éléments esthétiques différents, mais connexes. On peut admirer ou critiquer : 1° la moralité du personnage; 2° le génie dramatique et le style de l'auteur qui le fait agir et parler; 3° le jeu de l'acteur qui le représente.

Or, il arrive au public de confondre ces trois points de vue dans l'appréciation qu'il fait du rôle. Il est parfois impressionné si défavorablement par la conduite d'un personnage odieux, d'un traître, par exemple, qu'il ne sait aucun gré à l'auteur de la propriété du langage qu'il lui

prête, ni à l'acteur de la justesse de son jeu. L'auteur et l'acteur sont même, dans ce cas, d'autant moins applaudis que le rôle est mieux écrit et mieux joué, car ils font naître pour le personnage une aversion proportionnelle à leur talent, et l'excellence du style, la vérité du jeu les identifiant tous deux au personnage, celui-ci les supplante complètement dans l'attention du public, qui oublie leur personne pour ne s'attacher qu'à leur création. La claque est utile alors pour rappeler aux spectateurs qu'ils ont affaire à une œuvre d'art. Il arrive, inversement, que la valeur morale d'un rôle le fait aimer du public; alors l'auteur et l'acteur bénéficient de l'admiration que le caractère du personnage inspire. Il leur est beaucoup moins difficile de provoquer les applaudissements dans ce cas que dans le précédent.

Les trois éléments esthétiques d'un rôle agissent donc solidairement sur l'âme du spectateur pour y déterminer une émotion complexe dont il n'analyse pas toujours avec précision les sources, mais un peu d'attention les distingue aisément. Une pièce de théâtre jouée peut être belle comme œuvre morale par la beauté des caractères et des actions prêtés aux personnages, comme œuvre d'auteur dramatique par la beauté de la composition et du style, enfin comme œuvre d'acteur par la beauté toute spéciale que lui confère l'interprétation des rôles et dont seulement nous avons à nous occuper ici.

Une belle interprétation d'un rôle consiste dans l'expression parfaitement adéquate des états intérieurs du personnage par toutes les ressources extérieures de l'ac-

teur, qui les a profondément compris et ressentis par sympathie. Ce qu'on admire dans une belle interprétation, c'est donc la divination intime de ce qui se passe dans une âme soumise à certaines épreuves, et des ressorts les plus secrets qui, sous l'influence de chaque état moral de cette âme, mettent en jeu la physionomie et déterminent l'attitude, le geste et l'accent. L'idéal de l'acteur, c'est de pénétrer aussi avant que possible dans l'âme du personnage et de faire en sorte que toute cette âme, qu'il s'est appropriée par sympathie, affleure sur ses lèvres et à la surface de son corps entier pour se révéler au spectateur par l'expression la plus fidèle et la plus saisissante. Le beau, dans l'art dramatique, c'est cet idéal réalisé.

Il semble, au premier abord, que le sublime dans une pièce de théâtre jouée soit entièrement dû à l'auteur, et que l'acteur se borne à exprimer par la beauté de son jeu des actions et des paroles sublimes, sans que son jeu même puisse être dit sublime. Mais, en y réfléchissant, on reconnaît que l'acteur collabore au sublime avec l'auteur. Un sentiment rendu par des mots n'est pas pour cela exprimé dans le sens exact de ce terme, car les mots sont des signes conventionnels qui, par conséquent, ne participent pas, en général, de la chose qu'ils signifient ; pour qu'il y ait expression, il faut, nous le savons, qu'il y ait des caractères communs à l'objet et à la perception sensible qui le représente. Or, ces caractères peuvent exister à la fois dans le sentiment prêté au personnage et dans l'attitude, le geste et surtout l'accent de l'acteur. C'est ainsi que le sublime du sentiment peut trouver son simi-

laire dans le jeu de l'acteur; en un mot, il peut y avoir du sublime dans l'interprétation du rôle comme dans le rôle même. Les œuvres dramatiques sont évidemment celles où le sublime se manifeste dans les meilleures conditions, puisque la volonté humaine y peut être représentée dans ses luttes les plus héroïques. L'acteur est donc, dans les Beaux-Arts, l'artiste qui a les plus nombreuses et les meilleures occasions de se montrer sublime.

Si l'on compare l'art dramatique et la peinture, on ne sait lequel de ces deux arts est le plus favorable à l'expression. D'une part, le peintre dispose sans limites de la matière colorée qui doit représenter le modèle, tandis que l'acteur trouve dans les proportions fixes de son corps des bornes infranchissables à la transformation de son extérieur; mais, d'autre part, le peintre ne peut représenter le mouvement que par une seule des positions du mobile, et il l'exprime par l'équilibre instable de cette position, tandis que l'acteur est, comme le mot l'indique, le personnage en action; il constitue un objet d'art en mouvement, et, comme le mouvement est par excellence expressif des passions, on ne peut nier que la condition de l'acteur, à cet égard, ne soit de beaucoup la plus avantageuse.

L'expression passionnelle est le domaine propre de l'art dramatique et reçoit de cet art les plus éclatantes preuves de sa puissance. Il est remarquable, en effet, que la vérité d'expression peut racheter et faire oublier les plus grandes inexactitudes dans les décors, dans les costumes et même dans la représentation des usages les plus

familiers. Un acteur accompli fait illusion et possède son auditoire, sous quelque vêtement que ce soit et dans n'importe quel lieu; bien plus, s'il est chanteur, l'expression musicale est si impérieuse, que l'homme le moins habitué aux fictions de la scène ne sera nullement choqué de l'entendre exprimer les sentiments du personnage, sa douleur ou sa colère, contre toute vraisemblance, par des sons qui ne se comportent point du tout comme la parole; c'est que les notes, par leur timbre, leur hauteur, leur intensité, la vitesse de leur succession, sont infiniment plus expressives que les mots du discours, dont elles peuvent d'ailleurs garder les intonations. C'est pourquoi un paysan même, à l'audition d'un opéra, pour peu qu'il ait d'oreille, est émerveillé et ravi, sans que l'infraction aux procédés ordinaires de la parole lui fasse paraître ridicule le dialogue chanté des personnages. L'expression domine au point de subjuguer l'habitude même.

CHAPITRE X

COMPARAISON GÉNÉRALE DES ARTS

ous avons achevé l'étude des différents arts au point de vue de leur puissance expressive. Il résulte de cette étude que les arts se divisent naturellement en deux classes et appartiennent à l'une ou à l'autre selon que, dans les œuvres, l'objectivité l'emporte sur la subjectivité, ou, au contraire, celle-ci sur celle-là. Par exemple, les œuvres des potiers, des orfèvres, celles des architectes, des musiciens, les pas de ballets sont des œuvres plus subjectives qu'objectives, tandis que les productions des sculpteurs et des peintres, les créations des acteurs sont plus objectives que subjectives.

Cette division naturelle des arts confère-t-elle une supériorité à quelques-uns d'entre eux sur les autres? C'est ce que nous allons examiner en les comparant. Il semblerait à première vue que les sculpteurs et les pein-

tres dussent primer les architectes et les musiciens, parce que le modèle leur crée une difficulté et une responsabilité esthétique plus grandes. Ne leur faut-il pas, dira-t-on, une faculté de sympathie plus puissante pour comprendre et réfléchir l'expression d'un modèle extérieur, qu'il n'en faut aux autres pour traduire directement leur propre état moral par leurs œuvres? Et la comparaison que peut toujours faire le juge entre le modèle et la copie n'expose-t-elle pas les ouvrages du sculpteur et du peintre à une sorte de critique qui n'a pas lieu de s'exercer sur une sonate ou sur un temple? On peut répondre que, si l'architecture et la musique échappent aux périlleuses conditions que fait le modèle à la sculpture et à la peinture, elles en subissent d'autres qui leur sont propres et ne sont pas moins sévères. L'architecte et le musicien ont dû créer leurs arts de toutes pièces, et l'architecture, avant de devenir un art, est demeurée longtemps une simple industrie; avant d'embellir leurs demeures, les hommes n'ont pu songer qu'à les rendre habitables. Il est possible que la vue d'une ruche ou l'audition d'un chant de rossignol aient incité les premiers hommes à quelque imitation; mais ils étaient assez poussés par les intempéries à se construire des abris et par la disposition des cordes vocales à essayer de chanter, pour n'avoir pas dû beaucoup aux exemples rares et invariables que leur ont pu donner les bêtes. Les architectes n'ont emprunté à la nature que certains motifs de décoration, et les musiciens ont dû inventer entièrement les systèmes de sensations expressifs de leur idéal, tandis que le sculp-

teur et le peintre ont eu seulement à choisir, parmi des formes déjà composées par la nature, celles qui se rapprochaient le plus du leur.

En outre, ce qu'exprime l'architecte ou ce qu'exprime le musicien (du moins dans ses compositions non dramatiques), n'est pas, comme l'objet représenté par le sculpteur ou par le peintre, une chose dont l'essence soit déterminée et réalisée individuellement dans la nature; c'est une pensée purement architecturale, une pensée purement musicale, autrement dit un beau qui sort tout entier de la conception de l'artiste, et qui, ne devant rien à un modèle extérieur, est affranchi de toutes les entraves de la fidélité. Une pensée sculpturale ou picturale est, par le modèle même qui l'inspire, liée à un système défini de sensations que lui impose la réalité extérieure; elle est donc moins indépendante, moins illimitée, moins abstraite que la pensée architecturale ou musicale; celle-ci gagne en largeur et en élévation ce qu'elle perd en précision. D'une part, l'architecte et le musicien ne recevant point de la nature les types de leurs œuvres, sont, à ce point de vue, nécessairement plus inventeurs, plus créateurs que les autres; d'autre part, ils peuvent nous procurer des jouissances qui, par ce caractère plus indéterminé de l'expression, nous font rêver davantage et pressentir l'infini, le divin. En musique, le vague même de l'expression exprime le mystère de notre destinée, notre essentielle ignorance, et nous en suggère l'angoisse; et c'est aussi ce vague qui nous permet d'appliquer l'expression musicale à nos propres états moraux.

Un bel édifice, le Parthénon, nous parle un grave et serein langage que nous qualifions de noble, d'imposant, sans bien nous rendre compte à nous-même du sens exact de ces mots; ils ne désignent, en effet, aucun objet déterminé; leur objet ne peut être exactement défini et, par suite, ouvre à l'aspiration un champ plus vaste.

Nous signalerons encore une importante différence entre l'architecture et les autres arts plastiques. Nous avons fait remarquer au chapitre XII du second livre que le corps entier est un organe d'expression et que par là sa forme offre une utilité tout à fait distincte de l'utilité spéciale de chacun de ses organes. Dans le corps humain le beau est avec l'utile en parfaite alliance; on peut affirmer sans témérité que toutes les proportions commandées par le beau y sont compatibles avec la structure nécessitée par les fonctions, et que même, en général, il y a laideur quand la forme de quelque organe n'est pas bien appropriée à ses fonctions. Aussi le sculpteur et le peintre n'ont-ils pas, au même degré que l'architecte, à se préoccuper d'accorder le beau avec l'utile. Certainement ils doivent, dans la composition de leurs ouvrages, choisir les attitudes les plus favorables à l'expression de la beauté, de manière que les personnages agissant pour une fin utile subordonnent toutefois leurs gestes aux lois de l'harmonie des lignes. La composition d'une figure ou d'un groupe présente, surtout en statuaire, de grandes difficultés à cet égard; il n'y a même un *motif* pour le sculpteur qu'autant que ces difficultés sont solu-

bles. Mais, à vrai dire, le sculpteur et le peintre, en faisant varier à volonté la pose du modèle, n'ont qu'à choisir entre toutes les solutions que la nature se charge de leur en fournir; car c'est elle qui a combiné les situations relatives des poumons, du cœur, de l'estomac et de tous les autres viscères, d'où résulte une belle forme totale. L'architecte, au contraire, est tenu de résoudre lui-même et tout seul l'épineux problème de la distribution et du concours des parties utiles pour la beauté de l'ensemble. En cela, il joue le rôle de la nature, il la supplée dans sa plus profonde et sa plus savante opération, et il l'imite et l'égale d'autant mieux que, procédant comme elle, il tire le plus possible *ses motifs* esthétiques des saillies, des pleins et des vides imposés par la destination de l'édifice, de sorte que les proportions générales et l'ornementation relèvent directement des conditions d'utilité. Toute décoration plaquée sur un édifice et qui ne trouve pas ses attaches naturelles dans le squelette, en quelque sorte, de la construction, nous produit l'effet d'un masque au lieu d'un visage; nous y sentons une fausse expression, un mensonge.

Quand le musicien compose une œuvre dramatique, un opéra, par exemple, il reçoit du librettiste des conditions plus ou moins compatibles avec le beau propre à son art, et si ce collaborateur n'est pas quelque peu musicien lui-même, il lui crée des difficultés analogues à celles que rencontre l'architecte dans les exigences d'un propriétaire qui fait bâtir pour sa seule commodité. Mais le beau musical, fût-il en soi étranger à l'expression des

passions, y trouverait néanmoins ses *motifs* très naturellement, parce qu'il y a, nous l'avons reconnu, dans le mouvement, l'intensité et l'acuité du son, des caractères communs aux passions. Ici l'utilité qui consiste dans la puissance dramatique de celles-ci se concilie sans effort avec le beau musical. La situation du musicien est donc plus avantageuse que celle de l'architecte, car il s'en faut bien que la destination même des édifices dicte toujours à leurs proportions et à leurs lignes un langage esthétique. Une prison, un marché, un abattoir, peuvent être, dans leur genre, aussi beaux qu'une église ou qu'un théâtre, mais il est évident qu'ils auront une beauté d'appropriation moins élevée par la destination même exprimée. Un architecte appelé à les juger pourra les estimer tout autant que l'église ou le théâtre, parce qu'il sentira vivement le beau purement architectural dont les motifs ont été inspirés à l'artiste par les données utiles. Ces données ont été pour lui ce que le libretto est pour le musicien : une occasion de parler sa langue propre ; le concert des proportions et des lignes, à propos d'une prison, d'un marché ou d'un abattoir, peut exprimer, Dieu merci, tout autre chose que l'incarcération, le commerce et la boucherie.

Tout ce que nous avons dit du sculpteur et du peintre, dans la comparaison que nous venons de faire de leurs qualités avec celles des architectes et des musiciens, est applicable à l'artiste dramatique, sous cette réserve toutefois que l'imitation dans l'art dramatique n'est pas tout à fait assimilable à l'imitation dans la sculpture et la pein-

ture, comme nous l'avons fait observer au chapitre IX de ce livre.

Nous pouvons sans doute conclure des observations précédentes qu'il n'y a pas lieu de poser la question d'excellence et de supériorité entre les arts subjectifs et les arts objectifs. Ni leurs moyens, ni les problèmes qu'ils ont à résoudre ne sont les mêmes, et toute comparaison entre eux n'aboutit qu'à restituer à chacun ses titres sans trouver de commune mesure pour évaluer leurs titres divers.

Il faut donc se borner à examiner ce qui constitue la supériorité de chaque artiste dans son art. Cet examen peut seul conduire à des résultats fructueux, et c'est pourquoi nous l'avons essayé dans nos analyses précédentes.

CONCLUSION

AR notre analyse de l'expression nous avons essayé de nous mettre en état d'achever la définition de l'artiste. Nous pouvons tenter de la formuler au moins approximativement.

Pour être artiste, un homme doit :

1° Posséder un sens excellent, sur la foi duquel il puisse apprécier et contrôler les rapports mathématiques des vibrations qui ébranlent le nerf spécial affecté à ce sens, pour jouir de l'harmonie des sensations correspondantes.

2° Être apte à choisir, composer et réaliser (ou noter) les combinaisons harmonieuses les plus conformes à son idéal prescrit par son tempérament.

3° Mais le tempérament d'un homme a pour facteurs ses qualités et ses facultés morales aussi bien que sa sensibilité physique; il en résulte que son idéal, prescrit par son tempérament, est en partie moral, et, comme tel,

susceptible d'être exprimé. Or, les combinaisons harmonieuses les plus conformes à son idéal, par cela même qu'elles y sont conformes, l'expriment. S'il en est ainsi, pour être artiste, un homme doit être organisé de manière que cette expression subjective de son idéal y soit le plus adéquate possible, c'est-à-dire qu'il doit être doué, à un degré éminent, de l'aptitude à la sympathie, et partant très sensible aux divers modes subjectifs de la grâce et à la beauté subjective.

4° Toute sensation prise isolément, avant qu'elle soit devenue, par sa synthèse avec d'autres, un élément de perception, a une expression seulement subjective. Mais son expression devient objective concurremment avec celle des autres, quand l'unité de la perception est déterminée par quelque essence latente, telle qu'un principe vivant. La sympathie alors établit une communication de celui qui perçoit avec cet objet, et le lui fait connaître par analogie avec sa propre essence.

Pour être artiste, un homme doit être, à un degré éminent, apte à sympathiser avec les essences latentes et, par suite, à en interpréter avec sagacité l'expression objective.

5° En outre, il doit être apte à concevoir les types des formes qui expriment les essences latentes, et, par suite, à éliminer de ces formes avec discernement ce qui n'y est qu'accidentel, pour leur conférer la grâce et la beauté objectives. Le sentiment de cette beauté étant celui de la perfection, implique aspiration. Un homme dépourvu de toute aspiration n'est pas un artiste.

6° Quand les essences latentes se révèlent par des manifestations volontaires, il entre dans les aptitudes de l'artiste de concevoir l'accomplissement de leur perfection par leur héroïsme, et d'exprimer cet accomplissement, c'est-à-dire de concevoir et de traduire le sublime.

7° La proportion d'expression subjective et d'expression objective n'est pas la même dans les perceptions auditives que dans les perceptions visuelles; elle varie, par suite, dans les œuvres d'art, selon que l'artiste s'adresse à l'ouïe ou à la vue, et c'est cette proportion qui assigne à chaque art et à chaque genre dans chaque art sa beauté propre. Qui ne la sent pas n'est pas artiste.

L'impression, qui met les organes des sens en relation avec le monde extérieur, est une rencontre purement mécanique; aussi est-elle indépendante de la qualité des nerfs qui la reçoivent. Mais la sensation qui en résulte, étant un état du sujet même, varie avec lui; elle n'est pas identique chez tous les hommes, elle diffère dans une certaine mesure de l'un à l'autre, selon la puissance nerveuse de chacun. Ainsi, une onde sonore ou lumineuse impressionne de même et affecte différemment l'ouïe ou la vue d'hommes différents.

La perception d'un même objet extérieur varie davantage encore d'un homme à l'autre, car, bien que l'objet soit le plus important facteur qui détermine la perception, il n'est pas le seul : l'individu qui perçoit peut modifier la synthèse des sensations selon qu'il est plus ou moins attentif à telles ou telles de celles-ci.

Enfin, la perception sensible devient elle même la

matière d'opérations intellectuelles et morales très diverses, et c'est à cet égard que les plus grandes différences existent entre les individus. Par exemple, la perception qu'on appelle un arbre est interprétée très diversement par un paysan, par un savant et par un artiste. Le premier y exerce son intelligence en supputant le profit qu'il peut tirer des fruits et du bois, le second cherche à y découvrir les lois de la végétation, le troisième y étudie la figure de l'arbre pour en reproduire la grâce, et sa couleur pour en reproduire le charme. L'économie, la science et l'art se partagent l'exploitation de la forme à trois points de vue très distincts qu'il nous importe de bien préciser pour mettre en lumière la fonction propre de l'artiste.

Une forme est envisagée au point de vue économique quand elle est industrielle, c'est-à-dire utilisée sans égard à ses propriétés affectives et expressives, uniquement pour rendre quelque chose accessible aux sens et aux facultés qui nous en font jouir, en un mot, pour nous faciliter la possession de quelque chose. Toutes les machines ont des formes de ce genre; ce n'est pas de leurs formes mêmes que nous jouissons, mais des choses que leurs formes concourent à nous procurer.

Une forme donnée par le monde extérieur est envisagée au point de vue scientifique quand on en élimine tout ce qu'elle a de subjectif pour n'y considérer que les rapports objectifs qu'elle implique, et découvrir des lois dans la constance de ces rapports.

Il y a, d'autre part, des formes toutes subjectives, comme celles de la géométrie pure, qui sont aussi matière

de science par les rapports nécessaires que soutiennent leurs éléments entre eux. Dans tous les cas, le savant ne s'intéresse aux formes particulières que pour les rapports généraux et constants qu'elles impliquent.

Enfin, une forme est envisagée au point de vue esthétique, quand on n'en cherche que les propriétés affectives et expressives. L'élément subjectif et l'élément objectif de la forme appartiennent tous deux au domaine de l'art. Mais l'objectivité de l'œuvre d'art n'est pas scientifique, parce que l'essence latente qui se révèle par l'expression dans la forme s'y manifeste sans livrer ce qui l'explique; en regardant un modèle, nous lisons dans ses traits qu'il est un être intelligent et sensible, sans être, sur la nature de l'intelligence et de la sensibilité, mieux renseigné qu'en consultant notre propre conscience. L'expression objective n'est, en effet, que notre conscience de nous-même employée à la connaissance d'autrui par sympathie, c'est-à-dire par analogie et contraste.

Quelle est donc la fonction de l'artiste? Il interpose entre une essence latente et nous son propre tempérament, à travers lequel il nous la montre, de sorte que nous sympathisons avec ce que son œuvre nous exprime, et elle nous exprime seulement la part de l'essence latente avec laquelle il a lui-même sympathisé, c'est-à-dire son idéal. Ainsi, jouir d'une œuvre d'art, c'est goûter, au moyen de la forme, la joie de sympathiser avec l'idéal d'autrui. Quand cet idéal est aussi le nôtre, nous jouissons de l'œuvre d'art comme l'artiste qui l'a produite en jouit lui-même (sans éprouver toutefois la fierté de la création),

et cette jouissance est pour nous celle d'une révélation, car l'artiste donne corps à notre idéal qui flottait indistinct dans notre imagination. Il ne peut cependant arriver à le déterminer avec une entière précision, parce que l'idéal n'est par essence qu'un rêve, sauf le cas du sublime, où la volonté triomphe. En nous montrant notre idéal, l'artiste le laisse hors de nous, il ne nous le rend pas accessible, mais il nous permet d'en rêver mieux la réalisation en nous, la possession. Par le sublime, il nous procure l'enthousiasme, c'est-à-dire la généreuse fierté de voir réalisé l'idéal de la dignité humaine. Par le beau, il nous procure l'ivresse de l'admiration, qui est un étonnement délicieux et reconnaissant en présence d'une œuvre où notre idéal a pris corps ou d'une œuvre qui, n'exprimant pas notre propre idéal, nous initie à un idéal qui complète ou accroît le nôtre.

Le beau, dans les arts, c'est l'agréable en tant qu'expressif de l'idéal. Dans une œuvre belle, le caractère commun à la perception sensible et à l'état moral exprimé est dégagé de toutes les autres et mis seul en saillie par l'artiste, de sorte que le facteur physique et le facteur moral de la jouissance esthétique sont identifiés, rendus indiscernables. Aussitôt que l'un de ces deux facteurs tend à prédominer sur l'autre, le fragile équilibre des éléments qui constituent l'extase admirative est détruit, la sensualité l'emporte sur la pensée et sur le sentiment, ou bien, au contraire, la pensée et le sentiment font oublier tout ce qu'il y a de sensuel dans leurs signes physiques; l'œuvre d'art s'évanouit. La mission de l'artiste consiste donc à

fondre ensemble la volupté et la joie pour en composer indivisément la plus rare espèce de bonheur que l'homme puisse ressentir. Dans la jouissance esthétique, en effet, les sens, l'intelligence et le cœur, ordinairement en conflit, vivent dans une parfaite harmonie, ne se distinguant plus entre eux, au service les uns des autres sans avoir à s'adresser aucun reproche d'usurpation. La volupté, devenue signe et verbe, s'élève et s'épure; l'idée symbolisée, faite chair, prend pour clarté la clarté même du jour; le sentiment se complaît dans sa propre expression en y puisant une plus intime conscience de lui-même; enfin, l'artiste fait le plus fier usage de la volonté, car il en use en créateur, et l'effort laborieux qu'exigent ses créations ajoute à leur valeur esthétique tout le prix du mérite. L'artiste, par la satisfaction que son œuvre procure simultanément à toutes ses facultés, semble donc marqué pour être le plus heureux des hommes. Il le serait, en effet, si sa sensibilité même, singulièrement aiguisée, ne lui rendait toutes les blessures plus vives dans la bataille de la vie. Dès sa première jeunesse, il lui faut lutter presque toujours pour faire prévaloir sa vocation, et, s'il est pauvre, il sent à toute heure les exigences à la fois les moins nobles et les plus impérieuses entraver l'essor de ses aspirations supérieures; quand même il a conquis l'indépendance et le succès, il est d'autant moins satisfait de ses œuvres que son goût est devenu plus délicat et son idéal plus élevé. Un artiste n'arrive jamais au parfait contentement de soi-même, parce que le modèle que son idéal lui impose dépasse

toujours sa puissance d'imitation. S'il est vaniteux, il peut s'applaudir d'être supérieur à ses rivaux, mais il n'en reste pas moins inférieur au maître invincible qu'il porte en soi et ne peut égaler, et il y a dans le secret désaveu de ses meilleures œuvres par ses aspirations une cause de mélancolie incurable.

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE PREMIER

LES SENS CHEZ L'ARTISTE

Pages.

CHAP. I. — Aptitude sensorielle de l'artiste. — De la notation dans les différents arts. 3

CHAP. II. — L'harmonie des sensations. — Le tempérament. — L'idéal. — L'originalité. — L'invention et la composition. — Le sujet et le motif. — L'imagination. — L'exécution. — Importance des aptitudes sensorielles chez l'artiste. 12

LIVRE II

THÉORIE GÉNÉRALE DE L'EXPRESSION

CHAP. I. — Sens du mot « nature » dans les arts. — Ce que les différents arts empruntent à la nature. 39

CHAP. II. — L'attention, la réflexion, la conscience. — Les perceptions sensibles. 47

CHAP. III. — Intérieur, extérieur, représentation de l'objet. — Analyse de la communication du sujet avec l'objet. 54

Pages.

CHAP. IV. — Confusion erronée de la plupart des perceptions sensibles avec leurs objets. — Acception exacte des mots *objet* et *représentation*. 58

CHAP. V. — L'objectif et le subjectif. — La forme. 64

CHAP. VI. — Connaissance des objets. — Divers degrés d'objectivité des connaissances. — Des signes et de leurs diverses espèces. 71

CHAP. VII. — Propriétés expressives des perceptions sensibles. — Le champ de la conscience, commun aux perceptions sensibles et aux états moraux. Caractères communs à ceux-ci et à celles-là. — Exemples tirés du langage et spécialement des qualificatifs. — Tableau de ceux-ci appliqués à la fois au physique et au moral. 77

CHAP. VIII. — La sympathie. — Différence entre la propriété expressive d'une perception et son objectivité. — Fonctionnement de la sympathie dans l'expression subjective et dans l'expression objective. 92

CHAP. IX. — L'anthropomorphisme. — Son influence sur l'interprétation des formes expressives. 100

CHAP. X. — Association des perceptions actuelles aux souvenirs, et des idées entre elles. — Réminiscence. — Rêverie. — Rôle de ces fonctions dans l'expression. 108

CHAP. XI. — Définitions exactes de l'expression objective et de l'expression subjective. 120

CHAP. XII. — Analyse des caractères expressifs des perceptions sensibles. — Caractères : 1° des sons ; — 2° des perceptions tactiles soit de pure résistance, soit impliquant résistance, soit n'impliquant pas résistance ; — 3° des couleurs et des figures ; — 4° des odeurs et des saveurs ; — 5° des besoins ; — 6° des perceptions non classées. 123

CHAP. — XIII. — Analyse de l'expression subjective et de l'expression objective. — La première se borne à la mise en relief du caractère commun par la sympathie. — Conditions plus complexes de la seconde. — Intérieur de l'objet. — Rapport de l'intérieur de l'objet avec son extérieur. — Rapport de l'extérieur de l'objet avec les sens de l'observateur. — De l'expression du corps humain. 178

CHAP. XIV. — L'expression d'après Darwin 218

LIVRE III

L'EXPRESSION DANS LES DIFFÉRENTS ARTS ET LES APTITUDES ESTHÉTIQUES

Pages.

CHAP. I. — Importance de la sympathie dans l'art. 229

CHAP. II. — L'expression dans les arts décoratifs. — Cette expression est surtout subjective. — Conditions de la grâce. — Recherches de la définition de la grâce et de ses modes. — Le joli, l'élégance, la distinction, le noble, le majestueux. — Aptitude à la production des œuvres gracieuses. 235

CHAP. III. — L'expression en architecture. — L'architecture implique la conciliation du beau et de l'utile. — La grâce en architecture. — Du beau en général. — L'extase. — La contemplation. — L'admiration. — Du sublime. — Caractères esthétiques de la pesanteur. — Le beau et le sublime en architecture. — Aptitudes de l'architecte. 247

CHAP. IV. — L'expression en musique. — Part du subjectif et de l'objectif dans l'expression musicale. — Comparaison de la puissance expressive des sons avec celle des lignes. — Le beau musical subjectif. — Le sublime dans la musique sacrée. — Passage progressif de l'expression subjective à l'expression objective en musique. — Le beau musical objectif. — Le sublime musical objectif. — Aptitudes du compositeur et de l'exécutant. 270

CHAP. V. — L'expression en sculpture. — Généralités sur l'aptitude aux arts d'imitation. — La composition en statuaire. — Part du subjectif et de l'objectif dans le beau sculptural. — Le corps exprime sa cause par sa forme. — Variété de l'idéal en sculpture. — L'idéal moderne et le darwinisme. — Analyse de la beauté humaine. — Le sublime en sculpture. — Aptitudes du sculpteur. — La ressemblance en sculpture. 286

CHAP. VI. — L'expression dans la danse. — Définition de la danse. — Rôle de la musique dans la danse. — En quoi l'expression de la danse diffère de celle de la statuaire. — Aptitudes du danseur. 322

Pages.

CHAP. VII. — L'expression en peinture. — Diverses combinaisons du trait, du modelé et de la couleur. — Le dessin : son importance en sculpture et en peinture. — L'expression et la qualité agréable du dessin, comparées à celles de la couleur. — Conflit et accord entre l'aptitude au dessin et l'aptitude au coloris. — Analyse de l'expression dans les divers genres de peinture, depuis le plus subjectif jusqu'au plus objectif, du beau et du sublime propres à chacun et des aptitudes requises par chacun. — Existe-t-il une hiérarchie des genres? Jugements différents du vulgaire et des connaisseurs. — Appréciation de la valeur d'un tableau. 329

CHAP. VIII. — Observations sur la critique d'art. — Conditions pour qu'un critique d'art soit compétent. — De la propriété des termes employés dans la critique d'art. — Application du vocabulaire de la musique à celui de la peinture et réciproquement. — Ce qu'il y a de légitime dans cette application. . . 380

CHAP. IX. — L'expression dans l'art dramatique. — Conditions de la sympathie chez l'artiste dramatique et création du rôle. — Il ne copie pas. — Éléments esthétiques d'un rôle. — Le beau et le sublime dans l'art dramatique. — Comparaison des moyens d'expression de l'art dramatique, de la peinture et de la musique. 393

CHAP. X. — Comparaison générale des arts. 406

CONCLUSION 413

6061899

ERRATA

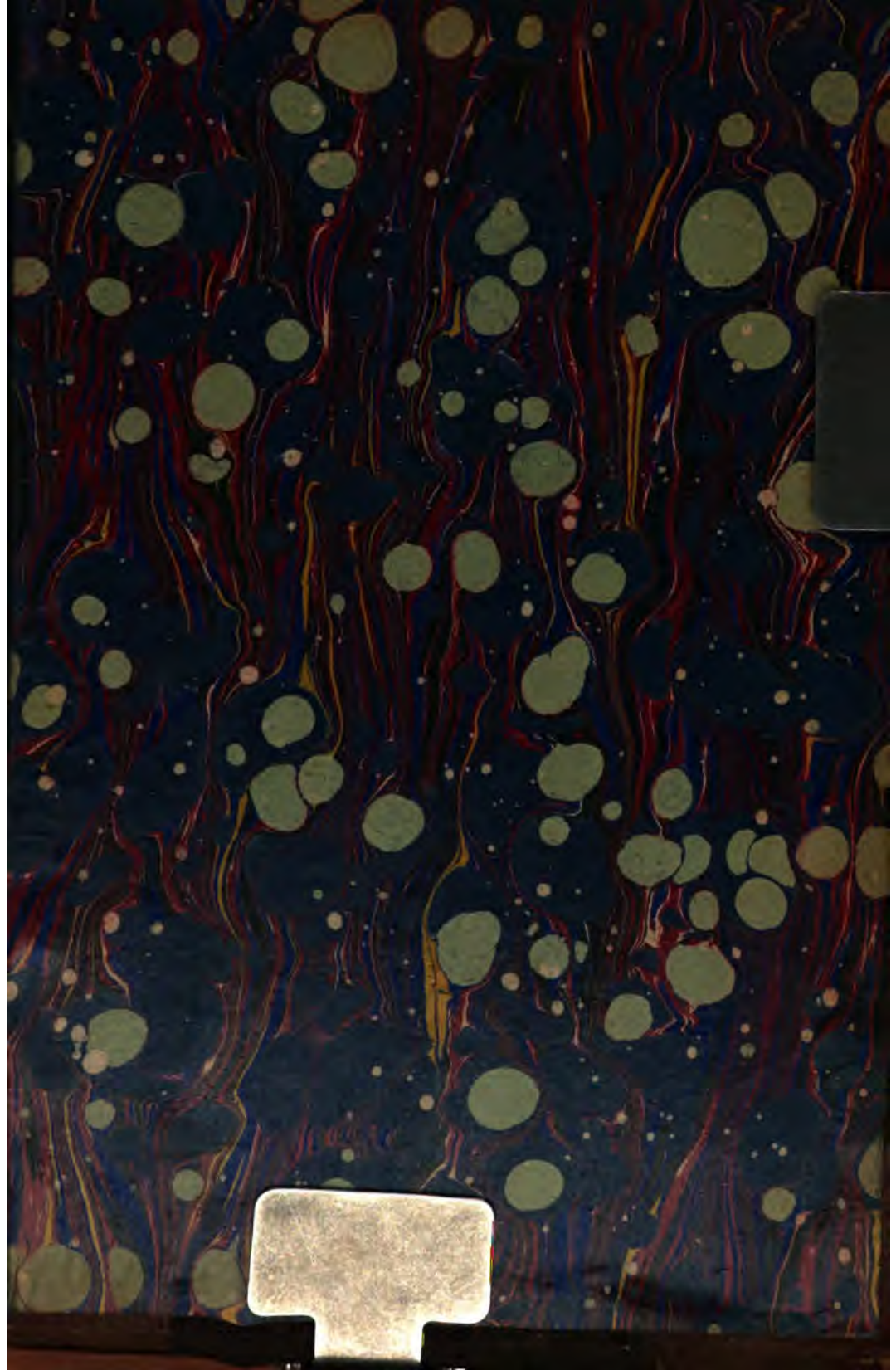
Page 94, ligne 20. Au lieu de *savons*, lisez *verrons*.
— 100, — 10. Au lieu de *extérieurs*, lisez *intérieurs*.
— 102, — 14. Supprimez *de l'intérieur*.
— 165, — 12. Virgule après *commande*.
— 209, — 1. Au lieu de *toutes évolutions*, lisez *toutes les évolutions*.

Achevé d'imprimer

le vingt octobre mil huit cent quatre-vingt-trois

PAR CH. UNSINGER

POUR

ALPHONSE LEMERRE, ÉDITEUR

A PARIS